

نيزكا

NI ZWA

مجلة فصلية ثقافية

■ مسجد السلطان قابوس الأكبر ■ معلقة امرؤ القيس
البنية والمعنى ■ الأم الأكل أو غياب الأم في السيرة
العربية ■ التعددية الثقافية ■ خصائص الأسلوب في شعر
السيهينات في مصر ■ القرامطة والتمثلات الرمزية ■ خوان
غويتيسولو : الكتابة والانصات الى نبض العالم ■ الوطن
الفلسطيني في ضوء الكارثة واحتشاد الحنين ■ أزياء
وتصوير فوتوغرافية لكن هل هي فن؟ ■ بغداد وساحة
التحرير ... واقراً : رهايل البرتي - بورخيس - ادجار
آلان بو - أوكتافيو باث - يول شاول - حسام الخطيب -
ميشيل كيلو - بطرس حلاق - جواد الأسدي - عبدالكريم
كاسد - خالد المهالي - محمد القرمطي - بهيجة حسين -
فخري صالح - بشرى خلفان ... وأسماء وموضوعات أخرى

العدد الثامن والعشرون / أكتوبر ٢٠٠١م رجب ١٤٢٢هـ





لوحة للفنانة : أمينة النصيري ، اليمن

الغلاف الأول : عدسة المصور : ابراهيم اليوسعيدي ، سلطنة عمان



تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان

رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

العدد الثامن والعشرون

أكتوبر ٢٠٠١م رجب ١٤٢٢هـ

منسق التحرير

طالب المعمرى

عنوان المراسلة : ص.ب. ٨٥٥، الرمز البريدي: ١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)
الأسعار : سلطنة عُمان ريال واحد - الامارات ١٠ درهم - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١٥ دينار - الكويت ١٥ دينار - السعودية ١٥ ريالاً
الأردن ١٥ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيهاً - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ ديناراً
ليبيا ١٥ دينار - المغرب ٢٠ درهماً - اليمن ٩٠ ريالاً - المملكة المتحدة جنيهاً - أمريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكاً - إيطاليا ٤٠٦٥ ليرة.
الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالاً عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالاً عُمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان ص.ب. ٣٠٠٢
الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان).

الوطن الفلسطيني في ضوء الكارثة واحتراد الحنين

سيف الرحبي

وسوى الروم خلف ظهرك رومٌ

فعلى أي جانبك تميلُ

المتنبى

عام مضى على بداية هذا الحدث المهيّب (انتفاضة الأقصى) ومازال الدم الفلسطيني يسيل بسخاء وغزارة، وبإرادة قلما عرف التاريخ البشري مثيلا لها وفق هذه الشروط وهذا الفارق الفلكي في انعدام توازن القوى لطرفي الصراع. عام مضى ودائرة الصراع والمقاومة اتسعت وطوّحت بكل الحسابات والتوقعات خارج جحيمها المشتعل الذي لم يترك للفلسطيني من خيار آخر ينزع إليه كما في الماضي وتسويات منافية التي كانت تفرض في قلب الزلازل والخيانات، ولاتزال روح ضحاياها تلتهم الأرض والسماء... لا خيار هذه المرة إلا خوض المعركة بكل هذا الزخم الهائل من الآلام والفجائع وكأنما خطبة طارق بن زياد الشهيرة تجد تطبيقها مع الاحتفاظ بالفروق، في هذه المعركة الفلسطينية الجديدة- لا خيار آخر.

التاريخ حشرهم في هذه المنطقة الصعبة من تضافر عناصر التعقيد والالتباس.. ومن بقي منهم في الخارج، في مخيمات دول أخرى يبدو أكثر وحشة وشعورا بالفقد والاجتثاث، من خائض الصراع مباشرة.

عام مضى، وأعوام قبله تصل إلى قرون من فرط ثقل الخيبات وكأنما على الفلسطيني أن يحمل قدر صخرته العاتي من منفى إلى آخر، حتى إذا وصل الى مرابع طفولته الأولى، أو ما تبقى منها، ثقلت أعباءه أكثر وتشعبت صروفها المأساوية.

عام مضى ولا نستطيع أن نكتب إلا شعورنا بالعجز واليأس أمام هول المشهد وقمامته. وعدا تلك المزايدات لفرسان الفرجة والشعارات التي نُحرت تحت لافتاتها «الكبرى» أهم منجزات النضال الفلسطيني، واحتمالات أي تقدم عربي ممكن. الأنظمة العربية التي ولدت على أثر «الاستقلال» والمأخوذة بنفس الطبيعة الشعارية دجلاً أو قراءة خاطئة للأحداث والتي احتكرت فلسطين والعروبة والمطلق، تحولت إلى مرتع لخلاصات الديكتاتوريات في العالم ونفاياتها وما ترتب عليه من إجهاض قاس لمرحلة عربية لم تبدأ بدايتها الحقيقية على صعيد الدخول الفعلي في العصر والتاريخ.

الفلسطينيون أنفسهم أو جانب أساسي منهم ليسوا بمنأى عن هذا السياق التدميري فهم نتاج الأوضاع إياها، غير أن المحن التي عرّكهم أكثر طوال هذه السنين منحتهم وضعاً خاصاً ومتميزاً. لهذا ربما عزلة الفرد عريقة وطبيعية في هذا المنحى. والفلسطينيون داخل أرضهم المحتلة بمثابة فرد لما يحملونه من عذابات نوعية يستخدمون كافة أسلحة هذه العزلة والحصار، وما ملكت أيديهم من إرادة نزوع إلى البقاء، انهم الجماعة بصفات الفرد ومشاعره أو هكذا استحالوا، وسط هذه الجموع التي تتفرج على الصراع وكأنما على مسلسل هوليوودي مثير، ثم تنسحب الى مخادعها لتحلم بمتابعة بقية الحلقات.

عام مضى على انتفاضة الأقصى وحدها، ولا علامة تلوح في الأفق لوقف هذا الجدول البشري للموت المتدفق من كل الجهات. والخشية أن يتحول هذا الموت الإستشهادي إلى عادة وغاية أمام انسداد الأفاق، فلا تعدم تجارب في التاريخ على هذا المنوال.. وأن يكون بديلاً للحياة المحلوم بها على أنقاض الاحتلال والدمار. خاصة في الظروف التي تتصاعد فيها نبرة لاهوت الموت وتأخذ مداها في كسر واقعية الحياة ورغبة المعيش.

عام مضى.. والمشهد العربي يوغل في التيه الذي هو ليس تيه الإبداع والخلق بالطبع، وإنما الضياع في ظلام الثكنات وذل التاريخ وليس مكرها فحسب كما عبر هيجل..

انطباعات

الأكثر فتكا ووحشية من سابقتها المتواضعة في هذا السياق.

مشهد الأولاد الذين يواجهون بصدور عارية واحدة من أعنى الآلات العسكرية في العالم، وشعب مجرد من أي سلاح غير إرادته التي لا يمكن قهرها، وحيد وأزل وسط تواطؤ العالم سيد العقل البشري الحديث. هذا المشهد اليومي في شتى المدن الفلسطينية يحمل دلالة قيامية، أكثر من أي حدث آخر، ويحمل دلالة أعمق على المستوى الذي وصل إليه إنحدار إنسانية البشر وشرطهم الأخلاقي والقيمي الذي اكتسبوه عبر تاريخ طويل جدا عبر أزمنة الحرب و«السلم» من المكابدة والكفاح ضد الوحشي الرابض في الأعماق منذ بدايات الكائن على هذه الأرض.

كان الفندق الذي نزلنا فيه ليس بعيدا عن خط التماس بين رام الله ومستعمرة «بيت إيل» الضخمة والتي تبدو بنيتها المعمارية المستفزة والعدوانية كأنما نزلت هكذا جاهزة بشوارعها وسكانها وأضوائها ومراحضها من غير جذور ولا إمتدادات ولا زمن. هكذا كأنما كانت محمولة على متن قاذفة نووية عملاقة وقذفت دفعة واحدة في هذا المكان، وهكذا تتبدى كل المستوطنات التي تشكل أسوارا محكمة حول المدن الفلسطينية العريقة، كاتمة حتى الهواء عن أشجار هذه المدن وحياتها وعناصرها. كان صوت الرصاص على خط التماس يخترق ليل المدينة طوله، والسهم الفلسطيني بتلاله وجباله الملحمة الممتدة حتى بيت لحم والقدس و... إلخ. فما يقصر عن إنجازه الديموي الجيش الاسرائيلي

منذ رجوعي من فلسطين، وأنا أتهيب الكتابة حول هذه التجربة الاستثنائية، نحن الذين رضعنا حليب فلسطين مع حليب أمهاتنا، تلك التجربة التي عشتها مع أصدقاء وزملاء جمعتني ببعضهم لحظات حرب بمعنى الأعمال العسكرية والمسلحة في إدارة الصراع بين الجماعات البشرية - وعشتها مع الشعب الفلسطيني في الداخل في «وطنه» وعنوانه» الذي خاض من أجل الوصول الى بدايته الحقيقية كل هذه المجازر والحروب والاقتلالات والشتات، كل هذه التراجيديا التي كانت ٤٨ بداية الفصول الأكثر كثافة ودموية وإنحداراً للعصور العربية اللاحقة.

من هنا كانت كلمة محمود درويش في اللحظة الأولى للقائنا أمام الفندق الذي يطل على هضبة بين رام الله والبرية «أهلا بكم لأول مرة في بلدنا». كان معظم الأصدقاء الفلسطينيين الذين عشنا معهم مطلع عمرنا الجارف والثوري وأحلامنا الفكرية والثقافية بالضرورة خارج فلسطين بين أماكن وقارات شتى. كانت سمة التيه الفلسطيني تطبع جيلا كاملا في الثقافة العربية بالمعنيين الرمزي والواقعي.

هذه أول مرة أراهم في مرآة «وطنهم» المتشظية والمتصدعة، على هذا النحو المربع، وكان من «حظنا» أن ينفجر القهر الفلسطيني ويبلغ ذروته في انتفاضة الأقصى التي عشنا بعض مشاهداتها والتي عمقت قناعاتنا ببربرية العصور الحديثة

هذه الرمال العربية والإسلامية التي لا بد في هياجها القادم ستجرف كل شيء أمامها.

هذا على ما يبدو هاجس صميمي من بين الهواجس التي تفترس الذات الاسرائيلية، وإلا فما معنى هذه القيامة العسكرية المتوترة وهذا السحق لشعب أعزل طليعته رماة الحجارة والزجاجات من الأولاد والأطفال؟ وفي الوقت الذي يمد فيه الفلسطينيون والعرب يد التعايش والسلام الطامح الى نوع من العدل المقبول على المستوى الانساني.

تفاصيل كثيرة ومواقف عشناها خلال أيامنا في الاراضي الفلسطينية، لم يكن هذا العام المتفجر يحجب تلك التفاصيل الشخصية البالغة الحميمة والرهافة والحنان من الأصدقاء الذين لم نلتق بهم منذ عشرين عاما ربما في الشام وبيروت وصوفيا، عشنا معهم كثافة اللحظة وعمقها ومرحها. ويبدو أن الأرواح يكون لقاءها أكثر عمقا ودفئا في اللحظات الاستثنائية والخطرة في حياة البشر وتنجلي الكثير من الأوهام والهواجس الرديئة التي تسرطن الكائن في لحظات العطالة والخمول والروتين اليومي.

إنها الحقيقة عارية في لهيب المغيب لقد تأجلت أعمال المؤتمر التي ذهبت لأجلها، من غير أسف، المؤتمر أو الملتقى الذي دعا إليه بيت الشعر وعلى رأسه الشاعر المتوكل طه القائد الميداني الذي لا تنقص صرامته القيادية في خضم تلك المنعطفات الضاحجة بالقتلة، لا تنقصه الطفولة والمرح، والشاعر غسان

يتكفل به المستوطنون - أو العكس - أولئك القادمون من كل جهات الأرض، حثالة وزعرانا، مدججين بالأسلحة والتعصب الأعمى والانحطاط، حتى يبدو أمامهم زعرن كرة القدم نوعا بشريا أرقى، لا نكاد نتحرك بين المدن الفلسطينية إلا ويأتينا التحذير وهواجس الخوف، ليس من الجيش الذي يمارس الإذلال اليومي وإنما من المستوطنين وحواجزهم وعدوانيتهم الطليقة وتعطشهم لدماء الآخر وسحقه. لقد طلعوا مثلما ولدت اسرائيل برمتها من رحم الميثولوجيات اليهودية وخرافاتها الخرقاء كما طلعوا من رحم المعرفة العلمية للعصر الحديث الذي يشكل الغرب وأمريكا واليهود عصبه المركزي، فهم في تفوقهم مستخدمين إنجازات هذا العصر وأسلحته المدنية والعسكرية أمام مختلف البلدان العربية التي لا يبدو في نيتها أو مشروعها الدخول الحقيقي في المجتمع المدني وتعدده ورؤاه أي الدخول في العصر الفعلي للحضارة البشرية الراهنة. هذه الازدواجية المخيفة التي تثقل كاهل اسرائيل وتطوح بها بين السمو المدني والحضاري الذي تدعيه أمام تخلف «الأخر» العربي، وهو كذلك فعلا، وبين عصابة من القتل وشذاذ الأفاق الذين يعيشون في دائرة مغلقة من الرعب المتجذر في النفوس من هذا «الأخر»، رغم تفوقهم الساحق. فهواجس الخوف التي يعيشونها هي هواجس المنبت التي سرق أرض الغير وحياته وتاريخه وبنى على أنقاضها وجثثا حياته الأخرى المرتجفة باستمرار وسط

وصلنا إلى «شارع حنضل» صرخت نتالي،
مطالبة بالوقوف والتصوير أمام أثر جدها
الأكبر الذي تركه ذات دهر على هذه الأرض.

كانت تبكي كمن اكتشف ذلك الشيء الدفين
المطمور في ذاكرتها البعيدة. إشراقة الجذور..
صخب الأسلاف قادمين عبر ضفاف الأزمنة.

كانت كمن اكتشف هويته المبتورة في النفس
والمكان وعاش تشظيها في هذه اللحظة
العابرة. حكايات وطرائف كثيرة إختزنتها
ذاكرتنا، هي من الجمال والعذوبة بحيث لا
يطالها النسيان تماما.

لقد تأجلت أعمال الملتقى واستبدلناها بأشياء
أكثر أهمية وثراء روحيا وبقاء في التجربة،
رغم أنني لا أتمنى بالطبع أن يكون ثمن هذه
التجربة الثرية على الصعيد الشخصي ذلك
الثمن الفادح الذي يريقه الشعب الفلسطيني
من أبنائه وحياته اليومية. لكنها الحرية
وحلمها البعيد الشاق.

في قلب هذا المشهد المتفجر يعيشون بهدوء
حياة شبه عادية فكأنما الفلسطيني عبر هذا
التاريخ المتراكم من المأسى والاقتلعات تعلم
الدرس جيدا وصار يسري في السلالة. وهو
كيفية البقاء وفن الحياة وسط الأعاصير التي
حملت الفلسطيني من مكان الي آخر، يعيشها
ويتنفسها حالما بالوطن الحقيقي والسلام حتى
لو يتحقق بعد أجيال.

رغم ذلك الوضع المأساوي، استمرت
حياتنا مع الأصدقاء على نحو

زقطان الذي خيّر هاشم شفيق لحظة ذهابنا الى
بيت لحم، وكان هاشم قد صحا متعبا بعد سهرة
قاصفة مع المنصف الوهابي وقيصل قرقطي
ويوسف عبدالعزيز ورسمي أبو علي وآخرين،
إما الذهاب بطيب خاطر أو الخيار الآخر وهو
إخبار المتوكل بالأمر وما تتبعه من نتائج ترتد
لها عظام هاشم... وحين أراد زهير أبوشايب
البقاء بعدنا لزيارة ما تبقى من أهله في
الخليل. وكانت لحظة رحيلنا باتجاه الأردن،
انفجر جهاد هديب أصغرنا عمرا، بنحيب لا
ينقطع على صدر زهير وكأنما يوذعه للمرة
الأخيرة حتى أيقظتهم من غيبوبة الحزن
بجملة ضاحكة.. علق عليها جهاد ونحن في
الباص، بأنني أحاول كسر اللحظات
التراجيدية بالفكاهة والسخرية. وهو كذلك
فعاد، إذ لا مخرج للحظة الاحتدام الصعبة،
لحظة الفراق والحزن واحتشاد المأساة، إلا
بالسخرية. السخرية السوداء التي ينجلي
أمامها أكثر الرؤى والمواقف قتامة وتجهماً من
فرط سبرها للأغوار المعتمة..

وهناك نتالي حنضل الأمريكية الفلسطينية من
عائلة حنضل المنتشرة بقوة في أمريكا
اللاتينية والمنحدرة من «بيت لحم». كنا نتجول
في حواري وأزقة هذه المدينة العريقة التي
شهدت ميلاد السيد المسيح، يحتلني شبح
الصديق والإستاذ الراحل جبرا إبراهيم جبرا.
وسيرة طفولته «البئر الأولى» التي كانت هذه
المدينة مسرح أحداثها وجمالها الغارب. حتى

التطور الحضاري والتكنولوجي الحقيقي..
إنه التعويض السهل أيما سهولة حين لا تجد
تلك الشعوب ملاذاً ومتنفساً أمام ضغط
معضلات الواقع إلا تعلقها بالوهم الساذج
والتشبيح.

في تلك الأثناء وغيرها، لا أعرف لماذا تلج علي
عبارة (العذم الضاري)؟ حتى أن الصديق
لطفي اليوسفي على باب المصعد يودعني
بـ«تصبح على العذم الضاري والهوام».

تحية لأصدقائي الصامدين على أرضهم بعد أن
طوّح بهم ظلم ذوي القربى الأشد مضاضة الى
أراضٍ كابوسية لا سقف لها ولا قرار.
وتحية لمن تقاسمت معهم هذه الرحلة ما ذكرت
منهم عفو خاطر في هذه العجالة وما لم أذكر
لكنه موجود في زاوية ما من الأعماق.

رغم التباس ثنائية الوطن - المنفى على
الصعيد العربي الراهن يظل الوطن
الفلسطيني على صفائه، في ضوء الكارثة
واحتشاد الحنين.

غراب

كل هذا الظلام في الروح
كل هذه الأقدام المتعثرة أمام العتية.
كل هذه الأحداث والفيضانات.
حشرة كلاب وسط ظلام غزير
وانتحاب ديكة أمام حجر
ضارب في الرقيم.
لا أثر للقادمين من جهة الشرق

عذب وعميق قلما عشناه في مكان آخر كأنما
إشراقة لرؤيا مفاجئة، إشراقة صداقة ومحبة
في نزوة الألم، ولا أنسى تلك اللفتة الابداعية
بسموها الخاص من قبل مسرح عشتار في رام
الله الذي قدم عملاً، نسيجه مقاطع منتقاة من
شعرنا نحن الزائرين في غمرة هذا الحدث.

مديرة المسرح الست إيمان والفنانة منيرة
زريقي والفنانة تهاني سليم كن جزءاً من روح
المكان وشفافيته الجريئة في الحياة والمسرح
حيث قمن بالدور فيه مع زملاء قدموا من مدن
فلسطينية كان الحصار محكما عليها، رغم ذلك
تسللوا وسط الخطر المصدق ليشاركوا في هذه
اللفتة التكريمية الدالة. الفن انتصار للحياة
ولو عبر جسر الموت الكاسر.

في حومة هذا المشهد أيضاً وخلال تنقلنا بين
المدن والقرى وزيارة عائلات الشهداء
وساحات معارك البارحة، وفي جلساتنا مساء
في الفندق ومشاهدتنا لمحطات الإعلام
الإخبارية وغيرها التي يبدو أن معظمها
يتغذى ويعتاش على فجائع البشر وألامهم
وكانما في عيد، أدواته الجثث والأشلاء
والأسلحة، لتكون وليمة الإنارة ومتمعة
المشاهدة أكثر وقعا، تتحول الى سيرك من
المهرجين الذين تتفجر عبقرياتهم في تلك
المبارزات والصناعات اللفظية الثقيلة. وألح
عليّ هاجس أن تلك الفضائيات المنتشرة بكثافة
على مجمل الأراضي العربية الثكلى، ليست إلا
تعويضاً عن وقائع الأرض والتاريخ. وعن

يرى المصائر تتداعى كسفن تقترب
من جبلها المغناطيسي .
ينظر الى الفئجان الذي اختفي
وربما استحال الى جملة شعرية
تجذف في ثيل النسيان .

مساء جنازتي

في ضياء المساء
في بهو البحر الضيق
في الفراغ الفاجر شذقيه كهاوية في مضيق ..
يتحوّل الفضاء الإحتمال بالهوام والأسلاف .
غابة صياح وعويل .
الفرجان تسبح في اصفرار الغيب
مالك الحزين يمد عنقه نحو سماء الرحمة
وحيدا يحمل عشه المتناثر
من جزيرة الى أخرى
على مقارن بحار مهجورة .
الحمام والزيزان تفرق في صمت كتيب .
وهناك طيور أخرى تولول
كانمة صرخة الرحيل .
الفضاء بكامله يتمدّد
كجنازة تسيّجها الجبال
مشيحوها طيور قدفتها الصدفة
وضيق الحال .
وحده الموج أطلق المساء سراحه
مزججراً في الكهوف الفائرة
كنيران مضطربة

هذه الانطباعات كتبت إثر عودتي مع أصدقاء كتابا وشعراء
وفنانين من أكثر من بلد عربي بمشرقه ومغربه .. ثاني
أسبوع من بداية الانتفاضة .. أنشرها مع بعض
الإضافات.

لا أثر للسنايك تتحفّر في أعماق الصخر .
لقد مروا من هنا
تاركين أطفالا يتامى
تاركين نخيلا
يببيض في ذوابتها الغراب .

الشاعر

الى داليا .. بعد سنين ومجازر
أرض وسماء
سماء وأرض من الضحايا
تضطربان تحت أنامله .
يجلس الشاعر في ركن المقهى
يقذف جملة المرتبكة في مداهمة الليالي .
كانت الحرب قد بدأت في رأسه
وامتدت الى هشيم العالم .
يحذق في فئجان القهوة بتلاله الداكنة .
أحلام ذئاب تندفع نحو طرائدها المترفة
وعول تشق ضوء القمر
بحارة يعبرون المحيط الهندي
مدفوعين بالرياح الموسمية
نحو ممباسا
حيث أقام الضمانيون ممالكهم البهيجة .
وهناك أيضا كواكب أخرى تلمع في ثيل المخيلة ؛
نخلة ترتجف تحت ضلع الفيضان
فأس نسيها حطاب في أزمنة بعيدة ،
زهرة تركها العاشق قبل رحيله .
البراكين التي تتجاوز أنهار الجليد في إيسلندا
وهوس قرح البلدات وقد اضمحلت بسكانها
قبل قليل .
يرمق طرف فتجانه

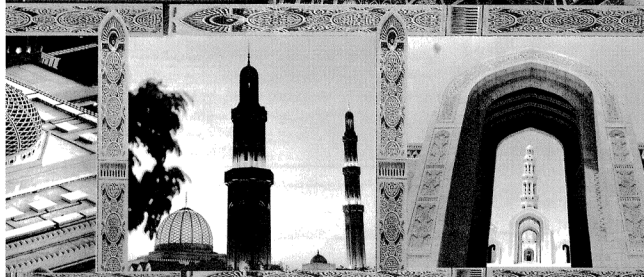
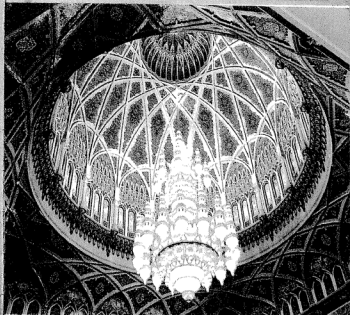


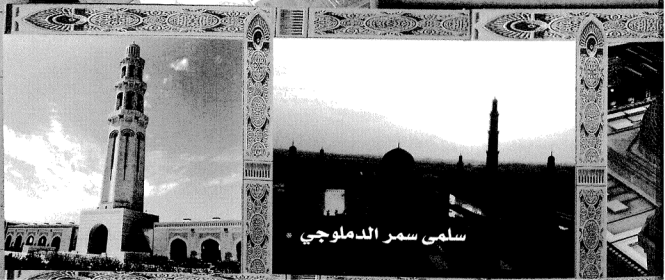
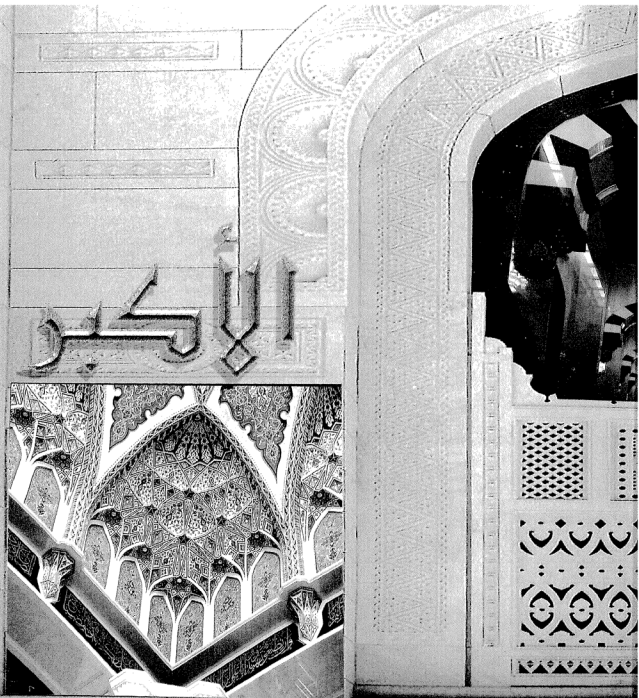
- ٢ : **الافتتاحية** :
الوطن الفلسطيني في ضوء الكارثة واحتشاد الحنين
- ١٠ : **الاستطلاع** :
مسجد السلطان قابوس الأكبر : سلمى سمر الدملوجي
- ٢٢ : **الدراسات** :
الأم الأكلول : لمطي اليوسفي - معلقة امرؤ القيس : عدنان حيدر، ترجمة: خيري دومة -
السيرة الذاتية وتعدد الأحداث : بطرس حلاق - التعددية الثقافية : عبدالله الكندي - من
خصائص الأسلوب في شعر السبعينات في مصر : عبدالله السمطي - ساحة التحرير : ياسين
النصير - القرامطة في خطاب مي الخليفة آليات التاريخ وتمثلاتها الرمزية : علي أحمد الديري
- محور: خوان غويتيسولو الكتابة والانصات الى نبض العالم: ترجمة: ابراهيم أولحيان.
- ١٣٣ : **المسرح** :
البحث عن كارمن : جواد الأسدي.
- ١٤١ : **الفنون** :
هي ازياء وهي تصوير فوتوغرافي ولكن هل هي فن : غالية آل سعيد
- ١٥٣ : **اللقاء** :
ميثيل كيلو في مراجعة المفاهيم والمحددات التاريخية : أحمد محمد سليمان- عبد الكريم
كاسد : اغترابنا كالسائر في الهواء.
- ١٧١ : **الشعر** :
رفائيل البيرتي، امتداد شعري بشساعة البحر: خالد الريسوني - قصائد : خالد المعالي -
أنا بورخيس: باسم المرعي - حديث المخيلة : سعاد الكواري - صباح الخير يا البحر
المديب.. كأنه الكلام: عماد فؤاد : الليل مهنة الشعراء .. وكفى! : ادريس علوش - نصوص
شعرية: عبدالفتاح بن حمودة - العطف غاية السماء : رياض العبيد - حوار مع طافور:
أديب كمال الدين - حديث الريح: وداد بنموسي - البحر يستدرجنا للخيطنة: نشمي وهنا
- عاصفة الغروب : يحيى الناعبي - فلامنكو : بدرية الوهيبي - بدن الهزل: ابراهيم
الحجري - تشكيل الصحراء : سعيد بوكرامي - نتكون دون حاجة للتذكر أو النسيان :
علي حسين الفيلاوي.
- ٢٠٧ : **النصوص** :
نقاد الأحوال : بول شاؤول- أجزاء من سيرة ذاتية: خورخي لويس بورخيس، ترجمة: بسام
حجار- بورخيس : ترجمة: مرام المصري - صورة: أحمد زين - اللقب الواشي، ابداع آلان بـ:
ترجمة : عيسى الشيباني - رقص: بشرى الوهيبي - النهر ليس بعيدا عن الشمس: فاطمة الزياتي -
مشهد مسرحي: وجدي الأهل - رجل قابل للكس: سليمان المعمري - رسالة أخيرة : بهيجة
حسين - خلف الباب : ميسلون هادي - ضحكات تلهم العالم: ربا أحمد - الطعم الآخر: عاطف
أبوسيف - صديقي مدير عام: حسب الله يحيى - بعيدا.. لنكتشف نهاية السماء : عبدالعزيز
الغارسي - قنص يحلم باقتضاض آخر : عبدالله الصالح.
- ٢٤٩ : **المقابلات** :
أوكتافيو باث : ترجمة: محمد المزدبوي - «الوصية» : ماريلا راينر ريلكه، عمر شبانة
- ما الأدب؟ بين سارتر وإيجلتون: عبدالعزيز المواقفي - مشهد التفضيل الجمالي عرض
كتاب: محمد القرمطي - عطر الذاكرة عطر الشعر: محمد بودويك - الأسس النظرية لما
بعد الحداثة : فخري صالح - حمدة خميس تكرر الصلصال والنعناع في عزلة الرمان:
نضال حمارنة - من الصمت الى الصوت: عبدالمعتم قدورة.

ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.

المسجد
الجامع

جامع السلطان قابوس





عام ١٤١٢هـ (١٩٩٢م)

أصدر

حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم
تعليماته السامية بإنشاء أكبر جامع في السلطنة. والهدف من إقامة
هذا الجامع لا يقتصر على توفير مكان للصلاة والتعب فحسب بل يكون مركزاً
للتفاعل مع روح الإسلام ديناً وعلماً وحضارة ومع نتاج تاريخه الأدبي والثقافي.
إن مبدأ إنشاء المسجد الجامع. توطد مع بداية التطور الحضاري الاسلامي
مرافقاً تأسيس مدنه العريقة، وهذه الجوامع مازالت تؤكد على أهمية هذا الصرح
المعماري عبر العصور الاسلامية (ومنهـا الجامع الأموي في دمشق وجامع قرطبة في
الأندلس وجامع سامراء في العراق وجامع القيروان في تونس).
ولطالما كانت عمارة هذه المساجد مقرونة بتأسيس المدارس والجامعات والتي لعبت دوراً
متفوقاً في الارتقاء ببنية العلوم والمعارف الدينية والدنيوية والعلمية والفنية
وتطوّرها في مراكز المدن الاسلامية.
وبناء على توجيهات صاحب الجلالة - حفظه الله - أوكلت مهمة إقامة
مسابقة معمارية إلى ديوان البلاط السلطاني بمسقط. وتمت دعوة
مستشارين عرب وعالميين للمشاركة في تقديم الخططات
المعمارية لتصميم مشروع جامع السلطان قابوس الأكبر
وكان ذلك عام ١٤١٢ هجري الموافق للعام
١٩٩٣ ميلادي.



الجنوب، وقد تم تطوير وبناء مساحة إجمالية (بما فيها الشوارع والتشجير) قدرها ٤١٦,٠٠٠ متر مربع. شيد مجمع الجامع على أرضية متسعة ومرتفعة عن سطح الموقع بمقدار ١,٨ متر، وفي هذا التخطيط إبقاء على المبدأ العماني السائد في رفع عمارة المساجد التقليدية القائمة في أحياء وقرى المدن القديمة عن مستوى العمارة السكنية أو العامة وأيضا عن مستوى أرض الوديان والأموال).

مساحة أرضية المجمع تغطي ما يقرب من ٤٠,٠٠٠ متر مربع، ويقع المدخل الرئيسي للجامع عبر طريق الممر الجنوبي الخاص بالموقع، حيث تبرز الواجهة الجنوبية للمجمع بتجربتها الحجرية المعبر دون أن توحى أو تلوح بفضاءات الداخل وتقاسيم الامكنة، وتؤدي ثلاثة معابر من منطقة الوصول إلى أرضية المجمع عبر ثلاثة مداخل يلي كل منها صحنه الخاص والمرتبطة بدوره بسلسلة عقود الرواق الجنوبي. يقع المدخل المركزي وصحنه على المحور الأفقي للمخطط منتهيا بالمئذنة التي تقف حرة وشامخة وسط الرواق الشمالي على ارتفاع ٩١,٣ متر أو ٣٠٠ قدم، وتجتمع ثلاثة أقواس منفصلة في تشكيل إيقاع الوصول من خلال أفق هذا المشهد المعماري. وإلى الشرق والغرب من المدخل الرئيسي يقع المدخلان

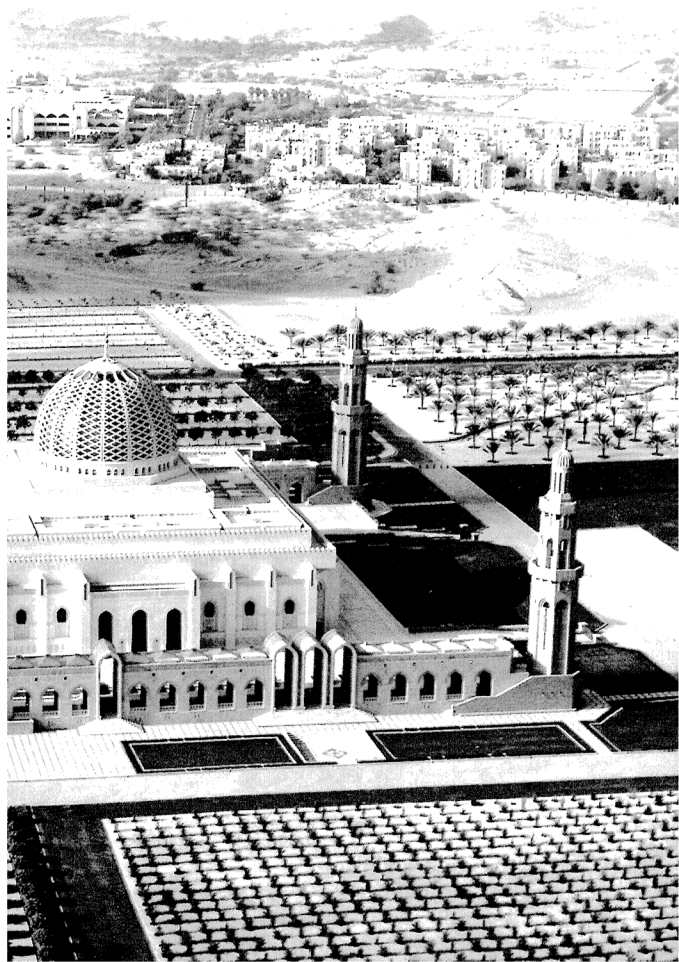
ورسا الاختيار على مقترح المهندس المعماري محمد صالح مكية بالاشتراك مع كواد ديزاين Quad Design ومركزهم لندن ومسقط. ولقد جمع هذا المخطط بين أصالة العمارة الإسلامية ومقاييسها وبينها وبين حداثة العالمية ومتطلبات البناء والتصميم العصرية والمستقبلية.

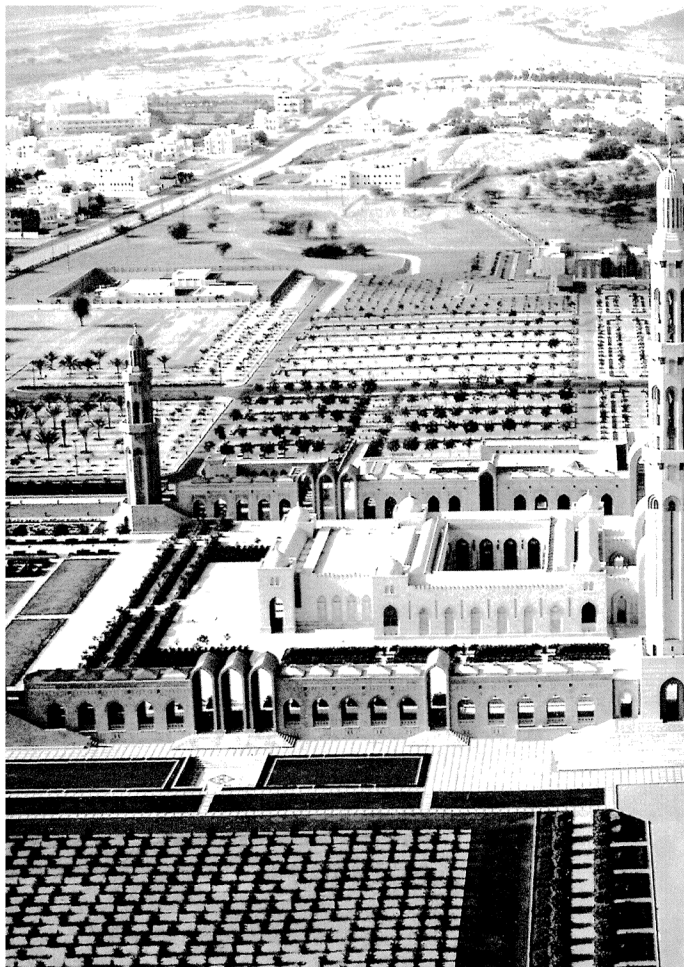
تم الشروع في بناء عمارة الجامع في عام ١٤١٥ هجرية (١٩٩٥ ميلادية) وانجزت عمارته بعونه سبحانه وتعالى عام ١٤٢١ هجرية (٢٠٠١ ميلادية). واستغرقت العمارة ما يزيد على ست سنوات من العمل المتواصل.

اختير موقع الجامع في ولاية بوشر على مقربة من الطريق الرابط من السبيل إلى قلب العاصمة مسقط بحيث يسهل الوصول اليه من ضواحي المدينة الممتدة ومركزها، كما ان الموقع على اتصال مباشر بالطرق السريعة والتي تربط مسقط بمدن وولايات منطقة الباطنة والداخلية. ويحد الجامع المستشفى السلطاني جنوبا وشارع السلطان قابوس شمالا، والشارع المؤدي إلى غلا غربا بينما يمتد شرقا إلى العمران السكني.

ويحتل الموقع مسافة ألف متر على طول شارع السلطان قابوس وبعمق ٨٨٥ مترا من الشمال إلى







(أبعاده 31×18 مترا) مشكلا امتدادا للمصلى الرئيسي عبر الصحن الداخلي (أبعاده 37×50 مترا) والمرتبطة بصحن مدخل المصلى.

وتحيط بالصحن الداخلي ومصلى النساء مجموعة من الأروقة المعقودة وست قباب تبرز على مدارج الواجهات.

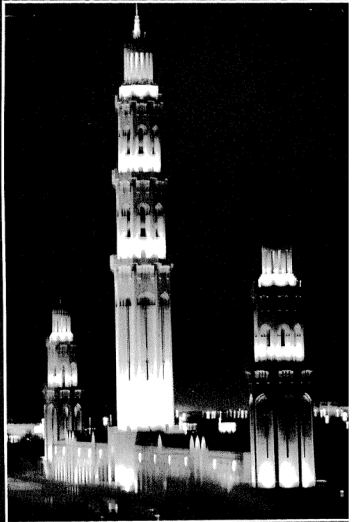
وقد صمم المصلى الرئيسي ليضم أكثر من 6500 مصل بينما تبلغ سعة مصلى النساء 750 مصلية، ومع إمكانية احتواء الصحن الخارجي لثمانية آلاف مصل، بالإضافة إلى الصحن الداخلي والأروقة، فإن السعة الإجمالية للجمع تصل إلى إمكانية احتواء 20,000 مصل ومصلية.

وقد استخدم الحجر الرملي الأبيض القشدي (أو المائل إلى الصفرة) أرابسكاتولكساء مباني حرم الصلاة لتمييزها عن الحجر الأرجواني الفاتح، تاج ليك، الذي يلبس جدران الأروقة ومرافق المجمع الأخرى. والتمايز في لون الحجر يشكل بحد ذاته تحولا هادئا بين مناطق العبادة (حرم الصلاة) وخطوط الأروقة المحيطة بالحرم والحماية للفعاليات العامة المرتبطة بالمجمع. ولقد تم استخراج الحجر من مقالعه الطبيعية في الهند ومن ثم تم قطعه وتشذيبه وصلقه ونقشه في مسقط.

تشكل الأروقة الشمالية والجنوبية الفضاء الانتقالي الفاصل بين أماكن العبادة ومرافق المجمع الأخرى، ويمتد كل منها على مسافة داخلية طولها 221 مترا. بتواصل وأفق الرواق منسق عبر تقاطعه مع عقود المداخل الثلاثة التي ترتفع بفصائنها كفواصل عمودي بعد فحة خمسة أقواس متتالية. تسقف فضاءات الأروقة سلسلة من القباب الهندسية القوام المستطلة من قباب مسجد بلاد بني موعلي الفريدة معماريا، الواقع في المنطقة الشرقية من السلطنة، وشكلت قمة كل قبة بفتحة منور مسطحة ومربعة لإدخال ضوء الشمس. تكون جدران الرواق الجنوبي ساترا مرثيا مزدوجا يضم مجموعة من أمكنة مرافق المجمع الوظيفية، ومنها المكتبة (والتي تضم 20,000 مجلد مرجعي في شتى العلوم والثقافة الإسلامية والإنسانية) التي تقع في الشق الشرقي من الرواق. وتقع قاعة الاجتماعات

الساكنيان وكلاهما يؤديان إلى الصحن الخارجي الرحب للمجمع والمحيط بمباني الصلاة، ويمتد الصحن على مساحة 24,400 متر مربع منحصر بين الأروقة الشمالية والجنوبية ويبقى مفتوحا غربا حول جدار القبلة وشرقا على مدى الحديقة.

ويشكل بلاط الصحن بداية أرضية حرم الجامع المفتوحة ويقع المصلى الرئيسي في شق الصحن الغربي. وهو مبني بأبعاده الخارجية (74.4×74.4 متر) يقيته المركزية التي ترتفع عن سطح البلاط بخمسين مترا والتي تشكل مع المنذنة الرئيسية المنظور المميز للجامع على مرأى من المدى المدني المفتوح. ويقع إلى الشرق من المصلى الرئيسي مصلى النساء



والندوات (سعتها ٣٠٠ شخص) إلى الغرب من الرواق بينما تم تصميم أماكن الوضوء في الوسط حول باحات وقاعات خاصة لها على طول خلفية الرواق المحاذية للصحن الخارجي.

وتبدو الأروقة بمثابة سور أمين حول عمارة الجامع، إلا أنها تختتم بالمآذن الأربع التي ترسم حدود الموقع بارتفاعها إلى ٤٥ مترا والمؤدية بدورها إلى الحدائق والمدرجات من جهة الغرب والشرق، مما يضيف طابع الانفتاح المعماري لقضاء المجمع وارتباطه بالتنسيق المدني المحيط به بصريا.

وتجتمع المآذن الخمس في الجامع لتمرر إلى أركان الإسلام الخمسة، تشرف المئذنة الرئيسية وقبة المصلى بارتفاع كل منهما كعنصرين أساسيين ضمن بيئة الجامع وتتخلل الجدران البيضاء المهيبة مجموعة من الأقواس والكوات المفتوحة والصماء مع دعامات تستهل واجهة المصلى الرئيسي. وهذه الدعامات لها وظيفة إنشائية فضلا عن أنها ملائق للهواء على غرار عناصر الأبراج المناخية التقليدية والسائدة في العمارة المحلية. وللقبة غشاء مخرم متشابك منمنقة خطوطه بشعيرة ذهبية، وتنجلي من خلال شفافية هيكل القبة الخارجية القبة الثانية المكسوة بقشرة من أحجار الفسيفساء الذهبية بأكملها.

وتتوحد جدران المصلى الرئيسي شرفات يتأصل طرازها في عمارة القلاع العمانية خاصة ومستنات الشرفات في العمارة الإسلامية عموما.

جدار القبة يتميز بكوة المحراب البارزة في نيتها عند الواجهة كما هو التقليد في وضوح التعبير عن حائط القبلة في تصميم المساجد العمانية، مما يضيف البعد الثلاثي لقضاء المحراب على حركة الواجهة. ويعتلى المحراب من الخارج نصف قبة مماثلة في تكوينها لتشكيل القبة المركزية. كما يحتوي جدار القبلة على مدخل جلالة السلطان (جنوب المحراب) ومدخل الامام المؤدي إلى المنبر (شمال المحراب).

وللمصلى الرئيسي مداخل مركزية ثلاثة يشكل كل منها بانكة في الواجهات الشرقية، والجنوبية والشمالية، كل مدخل يحتوي على ردهة معقودة وواجهتها مؤلفة من

ثلاثة أقواس. كما هناك أربعة أبواب منفصلة في كل ركن من المبني.

وتتصل بانكة المدخل الشرقية بصحن المدخل مثلثة المدخل الرئيسي للمصلى. وتحتوي كل بانكة ايوانين وضع في كل منهما كوة بزخارف هندسية ومورقة مطعمة بالفسيفساء. وقد استخدمت مجموعة غنية من الزخارف الإسلامية في تصميم النقوش المحفورة في أبواب المصلى الخشبية التي تطلو كل منها آيات قرآنية بخط الثلث، أما الأبواب الخشبية المحفورة التي تربط الصحن الداخلي بمصلى النساء فإنها تحتوي على مشربيات، مطبقة بألوان الزجاج الملون، لتؤكد على تواصل ووحدة المكان المخصص للصلاة، وهناك مدخل مخصص لمصلى النساء عبر بانكة على الجدار الشرقي مفتوحة بدورها على فسحة الحديقة الهندسية التصميم.

أركان الصحن الداخلي ومصلى النساء محددة بمداخل تعلوها قباب تم تبطينها من الداخل، على غرار سقف العقود المتصلة بها بزخارف من الفسيفساء الحجرية بنمط هندسي زخرفي.

وتقتصر تفاصيل عناصر الجدران الخارجية على تقاسيم الزخارف المحفورة بأنماطها الهندسية والورقية (النباتية) والآيات القرآنية المخطوطة بالثلث وتتخلل الجدران الفتحات التي تشغلها شمسيات حجرية (نافذة مؤلفة من لوح حجري مفرغ بزخارف هندسية ونباتية) بنقوش رفيعة تخترق صمت سطح الحجر.

وتزداد كثافة الزخارف ودقة إيقاعها تدريجيا مع الانتقال من فضاء عمارة الخارج إلى داخل المجمع وحرمة، وفي جدران المصلى تغتلي شبابه الزجاج الملون بتقاسيم هندسية ومورقة الشمسيات الحجرية متصدرة الواجهة الشمالية والجنوبية. بينما يقع تحتها وعلى ارتفاع خفيض من أرضية الصحن صف من الأقواس الصماء المحفورة بإطاراتها النائفة والمرتدة عن سطح الجدار في عمق الحجر. ويحزم قمة جدران المصلى والصحن الداخلي شريط غني بالآيات القرآنية الكريمة بخط الثلث الممشوق. وكان هذا الزخم اللطيف

(نباتية) بنمط هندسي. وتشكل الخانات مجموعة متكاملة من التصميم التي يغلب عليها أسلوب الفن الصوفي.

القاعة مصممة بمخطط مفتوح ذي أربعة أعمدة رئيسية حاملة لهيكل القبة الداخلي. وتمتد بمحاذاة كل من الجدارين الشمالي والجنوبي بانكة (رواق) تفتتح على قاعة المصلى بأقواس لها أزار متعاقب من الرخام الأبيض والرمادي، تشكل فقرات مزورة على غرار الزخرفة في العمارة المملوكية ويتصدر المحراب المعقود موقعه في جدار القبلة كعمل فني خالص. ولقد صمم بإطار مرتفع يضم كوتين يتقاسم متراجعة في عمق الجدار بمقرنصات وعقود. ويتراصد تكوير الكوة الداخلية مع نوء هيكل المحراب خارج واجهة جدار القبلة. ولقد تم تطعيم رسوم المحراب وزخارفه الإسلامية بأعمال خرف القيشاني التي تغلف الجدران والمقرنصات وطاسات المحراب (أعلى تكوير الكوات). ويحيط بإطار المحراب حاشية خط من الآيات القرآنية الكريمة وفنية خزفية نائنة على شكل حبل مفتول مصنوع من الخزف المطلي بالذهب.

وتعتلي فتحات الجدران الجانبية شبابيك الزجاج الملون بزخارف مكمل في تصميمها لطبيعة ونمط زخارف الجدران، إن منظومة كل عنصر معماري في الداخل تجمع أنشطة من الفنون والحرف الإسلامية الأصلية ولكن في بنية حديثة ومعاصرة لسياق عمارة الجامع. وأفضل دليل متكامل على هذا يكمن في تصميم وصناعة القبة الداخلية للمصلى والسجادة. حيث كان كل منهما مشروعا فنيا ضخما ومستقلا بحد ذاته مشكلا تحديا على صعيد التصميم والابتكار والتنفيذ الانشائي.

القبة مجمعة بمقرنصات تشكل مثلثات كروية هندسية ضمن هيكل من الأضلاع والأعمدة الرخامية الخاصة المتقاطعة (بأقواس مدببة) مرصعة في جميع عناصرها بألواح من القيشاني. تأخذ الأضلاع الرخامية المقوسة والمعقودة هيكل القبة الكروي والمرقق بنظام إنشائي خفي من الحديد والحامل للقبة الداخلية عبر ربطها بالقبة الخارجية.

من انسياب الخط بحروفه المنسوجة في الحجر يجمع بين تلاقح الجدران بالسما.

تملا الزخارف الإسلامية الهندسية أطر أقواس الأروقة والمتوجة بثلث (حزام أو فرز) من السور القرآنية عند العقود وطبيعة التشكيل الفني هذه تنتشر إلى جميع أقواس المداخل الرئيسية حيث تتكاثر الآيات القرآنية، التي تم انتقاؤها نسبة لموقع المكان، والزخارف بحسب أهمية عناصر العمارة ومكانتها من حرم الجامع. أسماء الله الحسنى تحتل موقعها بين أقواس واجهات الأروقة (الشمالية والجنوبية وعلى جدران الصحن الداخلي ومدخل مصلى النساء الشرقي) وجميعها محفورة بالخط الديواني.

أما قاعدة المئذنة الرئيسية فتحتوي الواجهة الجنوبية منها على نص التكبير والدعوة إلى الصلاة، فيما حفر اسم الجامع على واجهتها الشمالية عند المدخل بالإضافة إلى الآيات القرآنية الكريمة التي تملأ الأقواس في كل من الجهتين الشمالية والجنوبية. وكتبت على الأوجه الثمانية لجميع المآذن التسابيح مع أسماء الله الحسنى بخط الثلث.

ورصفت أرضية المجمع برمتها ببلاط الرخام بترتيب ونمط هندسي متناسق ابتداء من مررات العبور الجنوبية والأروقة حتى مدرجات الدائق. ولقد صمم قطع بلاط الصحن الخارجي والداخلي الرخامي بمقياس وحدة سجادة الصلاة.

وضعت هندسة الجنائن في خدمة حديقة صنمت شرق المجمع مع امتداد التشجير إلى جنوب الموقع، بما يقترن بعبدا تصميم الحديقة الإسلامية، وفي نهاية الحديقة بنيت مقصورة بصحن وأروقة وإيوان في وسطها بركة (فسقية) رخامية بمجرى مياه (فلج) تربط المقصورة مع وسط الحديقة.

العمارة الداخلية

إن جدران قاعة المصلى الرئيسية مكسوة بكاملها من الداخل برخام «البهانيكوبي» الأبيض و«البارديليو» الرمادي الغامق، وتتألف الجدران من خانات مؤطرة في أقواس صماء تشكل كل منها جدارية من خرف القيشاني (الكاشي الايراني) مشغولة بزخارف موزقة

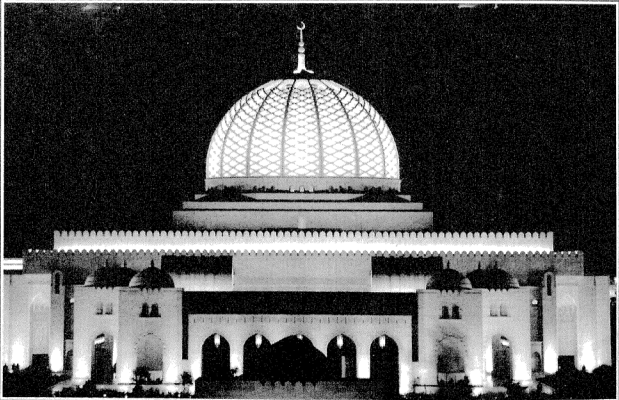
عقدتها التي تصل إلى ٤٠ عقدة في كل ٦,٥ سنتيمتر. واستهلك صناعة وإنتاج السجادة مدة أربع سنوات استغرق منها ١٥ شهرا لإعداد التصميم والخيوط والصباغة وإقامة ورش الحياكة الخاصة بها. أما عملية الحياكة فبلغت مدتها ٢٧ شهرا متواصلًا تبعتها فترة ٥ أشهر في الإنهاء والقطع والغسيل التقليدي. عدد القطع المؤلفة للسجادة ٥٧ زائد السجادة الخاصة بالمحراب والمتصلة بها. وتمت عملية تجميع وضبط التوصيل والحياكة لأطراف وحواشي السجادة داخل قاعة المصلى.

قامت حياكة السجادة في نيسابور من محافظة مشهد (الواقعة شرق ولاية خراسان في إيران) على يد ٦٠٠ امرأة محترفة تحت إشراف خبراء في تصميم ونسج السجاد. ويتألف النسيج من الصوف الرفيع الجودة بينما مدت الخيوط الطويلة (السداة) والعرضية (اللحمة) من غزل القطن. وقد غزلت خيوط السداة وهي مبلولة زيادة في متانة حبك النسيج وقوة تحمله. مركز

وقد تم تصميم الخزف وصناعته من قبل حرفيين تقليديين في أصفهان وطهران. ثم قام هؤلاء بجمع الألواح الجدارية والعناصر الهندسية المختلفة بأشكالها وقياساتها الفريدة أحيانًا في ورش خاصة في مسقط وداخل الجامع. ويحيط بجدران المصلى فرز (حاشية) من الآيات القرآنية الكريمة على ارتفاع عند نقطة الأقواس وتحت ألواح السقف. ولقد كتبت الآيات بخط الثلث وصنع الشريط الزخرفي من قطع القيشاني بألوان الكحلي والذهبي الجذابة. أما المنبر فهو مبني في جدار القبلة من الرخام المنقوش وموقعه في مكان الحانة الجدارية المتاخمة للمحراب (على يمينه).

السجادة

أحدى مقومات التصميم الداخلي هي السجادة العجمية التي تفرش بلاط المصلى بقطعة واحدة. تبلغ أبعادها أكثر من ٧٠×٦٠ مترا وتغطي مساحة ٤٢٦٣ مترا مربعا. والسجادة مؤلفة من ١٧٠٠ مليون عقدة وتزن ٢١ طنا. إن رقة وتعقيد نسيجها الرفيع يعود إلى جودة



محدود من تشكيل الزخارف الهندسية المحفورة بعناصرها المفردة والمتكررة لكسر رتابة سطح الحجرة الالامعة وخلق حلية من الفتوات النافرة. ويلف شريط منحوت من الآيات القرآنية بخط الثلث أعلى الجدران عند تلاقيها بالسقف. ألواح السقف الخشبية تمتد، كدريفتها في المصلى الرئيسي، بطراز يتفق عن تطوير السقوف العمانية الأصلية والمرسومة بنقوش ناتئة ومتراجعة ولقد انعكس تصميم وألوان السقف في السجادة بأرضية قوامها لون البرتقالي المصداً للداكن (أو الطيني المحمر).

وتم تصميم السجادة في وحدات من خانات الصلاة المتتالية بصنوفها تفصل بينها حواشي زرقاء وبضياء بزخارف مستمرة من النسيج العماني التقليدي.

تعتلي أبواب المصلى عند المشرقيات ألواح الزجاج الملونة بتقاسيم مماثلة في نمطها لباقي الزخارف والنقوش. ولقد صممت ثريات مصلى النساء التسع بطراز عثماني وهي مصنوعة من الكريستال التركي.

أما الصحن الداخلي فإن فضاءه يتميز بجاذبية وقوة إيقاع لون الحجر الأبيض الشاحب في تأليف الجدران الحاوية للمكان. وحجارة الفسيفساء التي تطنق فناءطر

عقود الأروقة تدخل اللون الهادئ والوحيد على تجريدية زخرفة المكان. وتحل الشمسيات الحجرية المفردة على الجدران الخارجية مع الأقواس المصماء متوجة بزخم شريط خط الآيات القرآنية أعلى جدران الصحن الداخلي المفتوح على السماء مطلقة روح التألق المعماري الهادئة على المكان. ومما لا شك فيه أن نسبة وتناسب أبعاد الصحن هي التي تعضد ظاهرة السكون المركزة فيه. ولقد صممت مظلة متحركة لتمتد عبر الصحن حين تدعو الضرورة لتوفير الظل داخل الفضاء المكشوف.

نظام التصميم الداخلي للمكتبة وقاعة المحاضرات والندوات يتفق من الطراز المعماري للمجمع. تم إستيعاب أشكال العمارة العمانية في العناصر الزخرفية والهندسية المستخدمة.

في تصميم الجدران والسقوف والشمسيات المغشاة بالزجاج الملون. ومنها أسلوب الزخارف الجصية

السجادة دائرة تقسيمها الهندسي يعكس تصميم وزخرفة قبة مسجد الشيخ لطف الله في أصفهان. ولقد تم تسقيف وإعادة تصميم العناصر الهندسية بنسبة تتناسب وأبعاد قبة مصلى جامع السلطان قابوس الأكبر وأبعاد القاعة، وتم تقسيم حواشي السجادة لتوافق التقسيمات المعمارية للمخطط داخل الأروقة وحول الأعمدة المركزية والجانبية. أما باقي حقل السجادة فقد رسمت بمجموعة غنية من الزخارف المورقة المتأثرة بأسلوب الفن الصفوي والمبنية على منظومة هندسية في الابتكار وتصرف التشكيل. وتضم كل زهرة مرسومة في تركيبها ونسيجها العديد من الأهرام مضافية قيمة نادرة وفريدة على التصميم. ولقد جمعت هذه السجادة في تأليفها رنوعية تصميمها سجادة تبريز وكاشان وأصفهان الأصلية واستخدم في نسجها ٢٨ لونا بدرجات متنوعة تمت صناعة غالبيتها من الأصباغ النباتية والطبيعية فالأحمر تم استخلاصه من جذر نبتة القوة والأزرق من النيلة ولون القشدة (البهيح) الأبيض المصفر) من قشر ثمرة الرمان والجزر وأوراق العنب.

الأضواء

صممت مجموعة من الثريات (عددها ٣٥ ثرية) خصيصاً للمصلى الرئيسي مصنوعة من كريستال سواروفسكي ومعادن مطلية بالذهب، وتبدلي هذه حول قاعة المصلى من سقف الأروقة وعند جدار القبلة والدخول الشرقي. وتبدلي الثريا المركزية من قمة طاسة القبة بقوام يبلغ طوله ١٤ متراً وقطر ٨ أمتار. وهي تشتمل ١١٢٢ مصباحاً وتزن بهيكل فولانها الصامد ٨ أطنان.

مصلى النساء

تم تصميم مصلى النساء بنمط متألف ومنسجم مع التصميم المعماري للصحن الداخلي المجاور ومع عمارة الجامع، وفي ذلك تغاير تصميمي متعدد ولطيف مع الداخل المبهج للمصلى الرئيسي، تم إنشاء الجدران بحجارة (البانيسيرابور) الوردية (قرنفلية اللون) والتي صقلت خصيصاً في الموقع. وقد رصعت بخانات زخرفية مطعمة بالرخام المتعدد الألوان. واستخدم نمط

التصاميم الحديثة والعالمية مع التطوير والإبداع أو التعديل في تفاصيل وفنون عمارة هذا الجامع. وأُنجزت معايير تقنية في أساليب الإنشاء والبناء والزخرفة من أجل تحقيق النوعية الفنية والبنية المتينة المرغوبة لتواصل عمارتها عبر العصور.

انبثق عن تطوير مشروع الجامع الأكبر بفعايلاته الثقافية ومهامه الدينية والروحية معهد للعلوم الإسلامية، وقد تم إنشاء المعهد في مبنى مستقل بمرافقه التعليمية الخاصة جنوب مجمع الجامع. إن رعاية حضرة صاحب الجلالة السلطان المعظم وتوجيهاته السديدة في كل مراحل العمل للفريق المسؤول في ديوان البلاط السلطاني ارتكزت على إخراج

التقليدية والمحفورة في خانات سقف قاعة المحاضرات. وكان الميل إلى تركيز الزخارف الهندسية في المكتبة والنباتية أو المورقة في قاعة المحاضرات. صنعت الأبواب والسواتر المتحركة من خشب شجرة القيقب الصلب مغلف بقشرة زينية من عقد الأشجار. ويضفي لون الخشب المائل إلى العسلي تأثيراً دمجاً على صناعة الجدران البيضاء.

الأروقة الشمالية والجنوبية

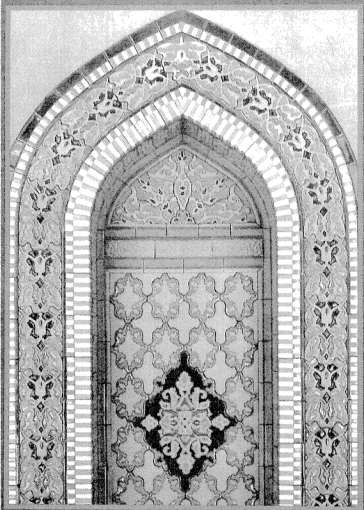
تضم الأروقة مجموعة من القاعات إجمالي عددها ١٢ قاعة، صممت كل قاعة بكوات تحمل طرازاً معمارياً فنياً خاصاً يعود إلى حقبة تراثية مميزة. وانتقاء الأعمال الفنية جاء من الفنون العربية المحلية والإسلامية ومن حضارات ما قبل الإسلام لتمثل نماذج تطور وتعدد أشكال الزخارف المعمارية وثقافتها التي انتشرت بأنماط غنية من الأندلس إلى الصين.

الرواق الشمالي يحتوي (من الغرب إلى الشرق على التوالي) قاعة لفنون سلطنة عُمان والجزيرة، يتبعها قاعة الفن العثماني ثم فن عمارة الممالك في سوريا ومصر يليها قاعة فن الزليج المغربي ثم فنون بلاد ما بين النهرين ومصر القديمة وأخيراً الفن البيزنطي الذي انتشر في عصور الإسلام الأولى.

قاعات الرواق الجنوبي تبدأ (من ناحية الغرب إلى الشرق على التوالي) بفن بلاد الحجاز، ثم الفن الإسلامي الهندي، يتبعه قاعة الفن التيموري في آسيا الوسطى ثم الفن الإيراني الصفوي والفن الإسلامي المعاصر وأخيراً نموذج من أعمال إسلامية فنية حديثة.

وتمت صناعة تصميم وزخارف الكوات المختلفة بمواد خالصة من الرخام الملون والرخام الهندي الأبيض المطعم بالأحجار الكريمة ومن الفسيفساء والخزف بأنواعه الزليج والفيشاني المزجج وقطع الخزف الحديثة والمصقولة، كل بحسب أصول حرفته أو تقاليد صنعه حيث مصدره ومنشئه.

إن جميع المواد الخالصة المستخدمة والحرف التي اجتمعت في تكوين عمارة الجامع جاءت بعد أبحاث ودراسات في مواقع مصادرها المتعددة وجاءت



مشروع يكون معلما روحيا وصرحا معماريا ثمينا متواصلا مع حقبات التراث الإسلامي العريق.

جامع السلطان قابوس الأكبر في مسقط (المساحات المختلفة لمرافق الجامع)

مساحة الأرض الكلية ٩٣٣٠٠٠ متر مربع

مساحة الموقع المطورة ٤١٦٠٠٠ متر مربع

مساحة الدكة المقام عليها المجمع المركزي ٣٩٨٤٠ مترا مربعا.

أبعاد الدكة من الداخل (باستثناء المعابر) ١٦٦ × ٢٤٠ مترا.

المصلى الرئيسي للجامع

– الأبعاد الخارجية ٧٤,٤ × ٧٤,٤ متر

– الأبعاد الداخلية ٦١ × ٦١ متر

– مساحة بيت الصلاة الصافية ٤٠٠٠ متر مربع.

– ارتفاع الواجهة الخارجية الأول ١٦,٧ متر

– ارتفاع الواجهة الخارجية الثاني ١٩,٣ متر

الارتفاعات الداخلية لسقف القاعة

– الارتفاع الأول (إلى سطح القنطرة الأدنى)

١٤,٦٥ متر

– الارتفاع الثاني للسقف

الخشبية ١٦,١٥ متر

– الارتفاع إلى طبانة

القبة (قاعدة رقبتيها)

٢٣ مترا

القبة

– ارتفاع القبة

عن سطح الأرض

إلى نهاية القمة

٥٠ مترا

– ارتفاع القبة

دون قمة الهلال

٤٢,٨٥ متر

– الارتفاع إلى

قاعدة الطبانة ٤٠ مترا

الصحن الداخلي

– المساحة الكلية للصحن

١٩٤١ مترا مربعا

– أبعاد الصحن الخارجية ٥٠ × ٣٧ مترا

– أبعاد الصحن الداخلية ٣٦,٧ × ١٩,٥ متر

– مساحة الصحن الداخلية ٧٣٠,٣ متر مربع

مصلى النساء

– أبعاد المصلى الداخلية ٣١ × ١٨ مترا

– مساحة المصلى الكلية ٥٥٨ مترا مربعا

صحن المدخل

– أبعاد الصحن ٢١,٥ × ١٧,٦ متر

– المساحة الكلية ٣٧٨,٤ متر مربع

الأروقة الشمالية والجنوبية

– الأبعاد الخارجية ٢٣٧,٣ × ٦,٥ متر

– الأبعاد الداخلية ٣٢١ × ٤,٨ مترا

– ارتفاع الجدران الخارجية ٨ أمتار

– ارتفاع الجدران الداخلية ٧ أمتار

الصحن الخارجي

– المساحة الإجمالية ٢٤٤٠٠ متر مربع

– ارتفاع دكة الصحن عن المنسوب الأرضي ١,٨

متر

المنطقة المركزية

– الارتفاع عن سطح الأرض

إلى نهاية القمة ٩١,٥ متر

(٣٠٠ قدم)

– طول ضلع القاعدة

المربع ١٠٠,٩ متر

المآذن الأربع

– الارتفاع عن

سطح الأرض إلى

نهاية القمة ٤٥

مترا

المكتبة

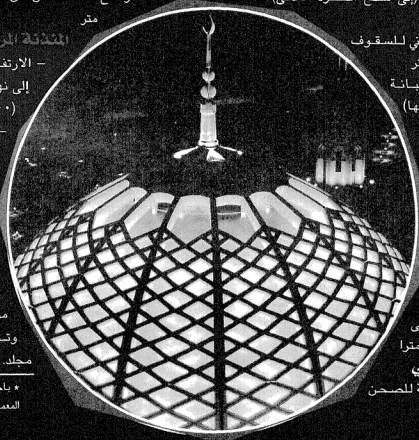
– مبنى من ثلاثة أدوار

وتتسع لعدد ٢٠٠٠٠

مجلد.

* باحثة وأكاديمية في مجال

المعمار، عراقية تقيم في لندن.



الأم الأول

٩

مكاند المتخيل

غياب الأم وامحائها في السيرة العربية مع حضور ساحق للأب ومركزيته الحاسمة

محمد لطفي اليوسفي *

الناظر في العديد من السير الذاتية والحوارات والمذكرات يلاحظ أن الصورة الحاصلة للمؤلف عن نفسه في هذه النصوص، الصورة المثبتة في قلب الخطاب تتشكل منشغلة بالمتلقي المفترض. إنها الصورة التي يريد منتج الخطاب أن يثبتها في ذهن المتلقي لا على أنها صورة ابتدعها على سبيل التوهّم ومن قبيل التخيل والاستيهام، بل باعتبارها تمثل كنه الكاتب وتجسّد هويته وشخصه. لكن الأمر المدهش المحير في هذه النصوص جميعها إنما هو تغيب الأم تغيباً تاماً أو يكاد والاحتفاء بالأب أيما احتفاء، ورسم صورة للذات مفتوحة على الأسطوري والمقدس.

* ناقد وأكاديمي من تونس.

يعلن هذا التغيب عن نفسه وفق طرائق عديدة. فيرد في شكل تغيب تام في سيرة بدوي. إذ لا يلتفت الراوي إلى الأم إطلاقاً. حتى لكان الطفل لم تحبل به امرأة وإنما سوي من الطين رأساً وأسقط في عالم الأحياء فجأة. لكنّه يومئ إيماء إلى المرأة مطلقاً في معرض حديثه عن عبثية الوجود وإقراره بأن الإنسان إنما يجيء إلى الحياة صدفة وبختا. وهذه الصدفة، في نظره، تعلن عن نفسها «في الالتقاء بين الحيوان المنوي في الرجل والبيض في الأنثى... واهم من يظن أن ثمّ ترتيباً أو عناية أو غاية» (١) لا يتفطن الراوي إلى أن للكلمات مكرها. ولها ألاعيبها في كشف الرؤية التي يصدر عنها مستخدمها ومجريها. إن الراوي يستخدم كلمتي «الرجل» و«الأنثى». وفي حين ترد الكلمة الأولى خالية من أي تهجين أو دونية واحتقار، ترد الكلمة الثانية التي يشار بها إلى المرأة محملة بنظرة دونية تفقر المرأة من جهة كونها كائناتاً بشرياً وتلحقها بفصيلة الإنثا مطلقاً. إن كلمة «الأنثى» إنما تستخدم عادة لتسمية البهيمة لا البشر. وما يقابل كلمة الأنثى في الاستخدام اللساني إنما هو كلمة الذكر. لكن الراوي يستخدم الزوج: الرجل الأنثى. فلا تأتي التسمية بريئة، بل ترد محملة بنظرة دونية تب تهب الرجل ما تبخل به على المرأة. إن مجرد اللّهج بكلمة «أنثى» في مقابل كلمة «رجل» ليس خالياً من الدلالة. إنه يعبر عن رؤية ذكورية تعتبر الأنوثة، في حدّ ذاتها، معرّة تدنّى بالكائن حتى لتكاد تلحقه بالكائنات غير العاقلة.

أما الأب فإن الراوي يحتفي به، ويدون بطولاته حتى قبل تكون الطفل في رحم أمّه. فيسند إليه من الصفات ما يجعل منه كائناتاً نموذجياً يجمع إلى النبل الشهامة والكرم ومكارم الأخلاق. إنه صاحب «حس مرهف» وهو العمدة الذي ورث العمودية عن والده سنة ١٩٠٥ وسيحافظ على منصبه عشرات السنين. ورغم ما كونه كان من كبار ملاك الأرض من الإقطاعيين فإنه كان قريباً من الفلاحين «كأنه واحد منهم: يأكل من طعامهم إذا لم يوفاه الطعام من المنزل، ويجالسهم ويحادثهم حين يكون في الحقل». لقد «كان قوي الشخصية إلى أقصى حدّ، مرهف الذكاء، ذا حافظة جبّارة، مستقيم

السلوك، لا يتنقل من رأي إلى رأي حسب الظروف، ولا يناور ولا يداور ولا يقبل الضيم». (ص ١٥) ولم يكن مكتفياً بدوره في الريف المصري، بل كان يسهم في الحياة السياسية المصرية. ذلك أنه كان عضواً فاعلاً في «حزب الأمة ثم في حزب الأحرار الدستوريين الذي خلف حزب الأمة، واستمر على ذلك الموقف حتى انهيار حزب الأحرار الدستوريين سنة ١٩٥٠. وكان على اطلاع غير قليل على ما يجري في العالم والسياسة الدولية». بل إن هذا الأب هو باني السلالة الحقيقي. ففي حين كان جدّ الطفل شحيحاً في إنجاب الأولاد، ثار الأب لندرة الولد في العائلة وجدّد السلالة وأخصبها. يكتب بدوي:

كنت الثامن من إخوتي وأخواتي لأمي، والخامس وعشرين بين أبناء والدي، وسيصبح المجموع واحداً وعشرين ولداً. أحد عشر من البنين وعشر من البنات. وكان ذلك تعويضاً هاملاً عما جرى لجدي، فإنه لم ينجب غير ولد واحد هو والدي. (ص ١٥)

يحرص الراوي طيلة رسمه لمشاهد الطفولة على رسم صورة نورانية للأب. حتى ليكاد المتلقّي يسلم بأن الإقطاع كان مرحلة ذهبية في تاريخ البشرية، وأن الإقطاعيين كانوا فرسان النبل والكرامة البشرية لحظة تألقها. لذلك يمدح الراوي في تعداد خصال الأب ويتغنّى بها فلا يترك صفة محمودة إلا أسندها إليه. نقرأ مثلاً: «كان والدي قوي الإيمان شديد الحرص على أداء الصلاة في مواعيدها، والزكاة في مواسمها، وحجّ إلى بيت الله الحرام في مكة في شتاء سنة ١٩٣٧». (ص ١٧) ولما كان التمسك بالدين وطقوسه على هذا النحو من المحتمل أن يدفع بالمتلقّي إلى التفكير في مسألة الشدة والتزمّت فإن الراوي يعاجله بالقول: «لكنّه في الوقت نفسه كان واسع التسامح الديني، فكان طبيبه المعتاد في المنصورة قبطياً، وكان في الأمور الاقتصادية كثيراً ما يتعامل مع نصاري من كل المذاهب».

تشرع الأم في الظهور في سيرة نزار قباني لكنها تحضر لتضطلع بدور الوعاء، أو بدور الرحم ثم تختفي تماماً. فيشار إليها إشارة عابرة في معرض الحديث عن لحظة الميلاد. يقول الراوي: «الأرض وأمي حملتا في وقت واحد... ووضعتا في وقت واحد». ثم تغيب الأم من مسرح الأحداث حتى لكأنها لم توجد قط. بل إن الكلام يغيب

يستنشق الفحم الحجري، ويتوسّد أكياس السكر، وألواح خشب السحاحيرس وهو نموذج الأب المكافح الذي يستلّ رزق أطفاله بالكك وريش الجبين، لا يثنيه عن ذلك الهجير وقرّ الشتاء، فكثيرا ما كان يعود إلى داره «تحت مياه المزاريب الشتائية كأنه سفينة مثقوبة». (ص ٢١٢) حتى أن «وجهه المطلي بهباب الفحم، وثيابه الملطّخة بالبقع والحروق» تدلّ عليه: إنه من «الأسر الديمشقية التي كانت تكسب رزقها بالشرف والاستقامة والخوف من الله».

وفي حين تُنسَى الأمّ تماما يقع تمجيد الأب. ويقع الإلحاح على أن الأب هو الطريق وهو السبيل المؤدية إلى الأمجاد. ففي جسده يحمل الأب ما سيورثه لابنه من خاصّيات تفتح قدامه دروب المجد. يكتب نزار محتفيا بأبيه: «كان تفكير أبي الثوري يعجبني.. وكنت أعتبره نموذجا رائعا للرجل الذي يرفض الأشياء المسلم بها». (ص ٢٨٥) ويقع الإلحاح أيضا على أن الأب كان القدوة والقبلة والطريق. نقرأ: «وبالإضافة إلى شبيهي الكبير له بالملامح الخارجية، فقد كان شبيهي بالملامح النفسية أكبر. وإذا كان كلّ طفل يبحث خلال مرحلة طفولته عن فارس، ونموذج، ويطل.. فقد كان أبي فارسي وبطل». (ص ٢٥٨) وكثيرا ما يتحوّل الخطاب إلى مدائح ترفع تمجيда للأب. من ذلك مثلا قوله واصفا أباه: «عيناه الزرقاوان كانتا صافيتين كميّاه بحيرة سويسرية، وقامته مستقيمة كرمح محارب رومانيّ، وقلبه كان إناء من الكريستال يتّسع للعالم كلها». (ص ٢٥٥) هكذا تُنسَى الأمّ تماما. وبدلها جاء الأب ليحتلّ من الخطاب مركزه ومن الطفولة دائرة السحر التي ستطلّ تفتن الطفل وتمدّ ذاكرته بالبطولات والأمجاد وهي تسطر قدامه عيانا، سواء عندما كان الأب يواجه الغزاة ويقتاد فجرا إلى السجن أو حين كان يعود من عمله وقد كافح أنفاسه واللّهيب. لقد تمّ الإيماء إلى الأمّ إيماءة عابرة من الأغواء تماما. حتى لكان الراوي اطرداها من الحياة. أو لكان دورها في الحياة قد انتهى حالما وضعت الطفل.

لا يعني هذا أن وجود الأب، من جهة كونه ربّ الأسرة، هو الذي أدّى إلى سقوط الأمّ في عمّة الغياب، فالناظر في مذكرات بيرم التونسي وسيرة سلامة موسى وسيرة خليل حاوي يلاحظ أن الظاهرة نفسها تعاود الظهور

الأمّ ويشعر في الحديث عن الأرض وقد دبّت فيها الحياة بمقدم الربيع وعن الطبيعة وهي تثور على الشتاء. حتى لكان الطفل الوليد إنما هو ابن الأرض وابن الطبيعة والحياة. ولم تكن أمّه سوى وعاء انتهى دوره حالما لمح الطفل النور، ثم يشرع الكلام في ابتناء صور الأب بهيئة نورانية في منتهى البهاء.

يتمّ الانتقال من الحديث عن الأرض إلى الحديث عن الأب فيما تكون الأمّ قد أهملت تماما. يكتب: «هذا ما كان يجري في داخل التراب، أما في خارجه فقد كانت حركة المقاومة ضدّ الانتداب الفرنسي تمتدّ من الأرياف السورية إلى المدن والأحياء الشعبية... أبي، توفيق القبّاني، كان واحدا من أولئك الرجال». (٢) إن الأب بطل من أبطال المقاومة الشعبية لذلك يمتعن النصّ في التغني بأمجاده. لقد عرف السجن وصمد في أشدّ السجون الصحرارية قسوة: «حين رأيت عساكر السنغال يدخلون في ساعات الفجر الأولى منزلنا بالبندق والحرايب ويأخذون أبي معهم في سيارة مصفّحة إلى معتقل تدمر الصحراري عرفت.. هكذا يحدث الابن عن والده مفتننا: «عرفت أن أبي يمتن عملا آخر غير صناعة الحلويات.. كان يمتن صناعة الحرّية» (ص ٢١٠) وهو يمتن في تعداد صفات البطل تلك قائلا: «كان أبي إذن يصنع الحلوى ويصنع الثورة وكانت أعجب بهذه ازدواجية فيه.. إن هذه الازدواجية في شخصية أبي، انتقلت إليّ وإلى شعري بشكل واضح».

غير أنه لا يكتفي بهذا البعد بل يحرص على التوسّع في رسم صورة الأب المكافح فيرسم له صورة جذابة محببة إلى النفس. فهو يفتي العمر والبدن مكافحا في سبيل إسماع بنبيه وذويه. وهو ليس البطل الخارق المغارق الذي يصعب على المتلقّي أن يتماهى معه ويتعرّف على الأبوة فيه نبيلة تعلّي الإنسان وتمدّه بجزء هام من عظّمته. لا سيما أن الأبوة كما ترسم على أيدي النصّ أبوة كريمة لا تمارس الزجر والتمنع، بل تهب وتعطي ولا شيء غير العطاء. يكتب نزار قبّاني: «لم يكن أبي غنيّا ولم يجمع ثروة، كلّ مدخول معمل الحلويات الذي كان يملكه، كان ينفقه على إغاشتنا وتعلّمينا وتمويل حركات المقاومة الشعبية ضدّ الفرنسيين». (ص ٢١١) إنه زمن الكادحين... أنفق خمسين عاما من عمره،

القمص المنسني بياقته المتصلة لم يكن يبرح مكانه. وكنت أسمع القصص عنه.

لكنه لا يحدث عن هذه القصص بل يتكتم عليها. والراجح أن البدلة الفارغة المعلقة لم تكن لتترك الصبي دون استيهامات وأمنيات بعودة هذا الأب الذي اختفى فجأة. فمن الصعب على طفل دون السنتين أن يعي أن الموت غياب ولا رجعة. والراجح أيضاً أن هذه البدلة التي تركتها الأم معلقة كما تركها الأب الراحل كي تتمسك بالذكرى إنما كانت تمثل نوعاً من الفعل المقاوم لسلطة الموت وتوحشه. إنها، بمعنى آخر، الحضور الذي يشير دوماً إلى غياب الأب. وهي الأنيس الذي يعقب الإحساس بالفقد وضراوته.

إن الفقد الذي عاشه سلامة موسى صبيّاً يمكن أن يفسر حماسه الشديد لأبائه الروحيين. فحالما يتمّ إطلاع سلامة موسى على مؤلفات فرح أنطون والتعرف عليه بعد ذلك، سيشرع في الحديث عنه لا باعتباره مجرد مفكر بل باعتباره الأب الروحي الذي سينوب عن الأب الحقيقي. وسيضطلع فرح أنطون بهذا الدور. بل إن الصورة التي يرسمها سلامة موسى في سيرته لفرح أنطون ليست سوى صورة الأب الذي تمّ العثور عليه بعد أن طال غيابه.

لم يكن مجيء فرح أنطون إلى مصر بعد أن انسدت في وجهه كل بقعة في لبنان مجرد لجوء ثقافي، بل كان نوعاً من عودة الأب الحاني إلى ابن قضى شطراً من عمره يمني النفس بتلك العودة. يكتب سلامة موسى: «يبدو لي الآن أن فرح أنطون لم يكن على جهل بما يعمل. فإنه خرج من لبنان سنة ١٩٠٠. وكان يحس أننا في حاجة إلى هذه المبادئ والمناهج. ولذلك أثارنا بترجمة قصة الثورة الفرنسية» (ص ٥٤-٥٥) لم يذكر سلامة موسى والده ولم يتأسس على موته. لكنه توسع في الكلام عن والده الروحي. وبلغ من شدة احتفائه بذكره أن توسع في ذكر أمجاده وأرائه ومواقفه. وكتب عنه في نبرة تجمع إلى الرثاء الإحساس باليتم الضاري. بل إن سلامة موسى سيحتفي بذكرى هذا الأب الروحي الميت عندما يرى النزعة التقليدية تعاد الظهور وتطبق على الأدب. فلقد كان سلامة موسى يؤمن بأن الرومانسية هي الطريق المؤدية إلى تحديث الأدب العربي. لكنه لا حظ أن

على نحو لافت فعلاً. فقلد ذاق بيرم التونسي تجربة اليتيم. فقد والده وهو لم يتخط الثانية عشرة من عمره. لكنّ المذكرات تكتفي بالإيماء إلى الأم إيماءتين. ترد الأولى لحظة الحديث عن موت الأب وتعجيل الأم بالزواج من أحد النجارين: «مات أبي ولي من العمر اثنتا عشرة سنة ولم تلبث أمي أن تزوجت من نجار هوادج» (٣) أما الإيماء الثانية فتتعلق بمرض الأم وموتها بعد أن أوكلت مهمة تطبيبها إلى حلاق الحي. وليس يخفى أن رسم صورة الأم على هذا النحو يحمل في تلاوينه نوعاً من العتاب يتجلى في عبارة «لم تلبث أن تزوجت». وهو عتاب سرعان ما يفصح عن نفسه في شكل إدانة واضحة إذ نعتت الأم بأنها امرأة جاهلة قادها الجهل إلى حقتها. يكتب بيرم: «وأصابت أمي... بخراج في ثديها. فأشار عليها بالجل. أن يتولى حلاق الجبران مهمة فتح هذا الخراج فماتت اثر ذلك». (ص ٢٣) لكن النصّ يتوسّع في رسم صورة الأب. فترسم على أديمه جذابة محببة إلى النفس:

كان أبي فناناً بالسليقة. ففي الوقت الذي لم تكن الناس تعرف فيه لا راديو ولا تلفزيون، ولم تكن الجراموفونات شاع استعمالها كان أبي يستأجر شعراء الربابة يظنون ينشدون أمامه طول اليوم-وهو قائم بعمله- الشعر البدوي القديم من أمثال قصص أبي زيد الهلالي سلامة والوزير سالم فغرس في نفسي ملكة الشعر البدوي خاصة. أما سلامة موسى فإنه لم يعرف والده. لقد نشأ يتيماً بعد أن مات والده وهو لم يتخط الثانية من عمره. لكن ذلك اليتيم المبكر لم يغيّر من حضور الأم في سيرته شيئاً يذكر. بل إنه يكتفي بالإيماء إليها إيماءة عابرة في معرض حديثه عن الولايات والمحن التي تعرّض لها وهو لم يزل بعد طفلاً يانعا. وهو لا يحدث عن أمّه بل يشير إليها ليجعل المتلقي يعمّق هول اللوعة التي ألزمتها الفراش في صباه. يكتب: «وأولى الذكريات التي تمثل في ذهني صورة أمي وهي قاعدة إلى فراشي تصلني من أجلي وأنا مريض» (٤) أما عن والده فيقول: (ص ٢٣) لا أذكر أبي لأنه مات وأنا دون السنتين. ولكن جو البيت في طفولتي كان حافلاً بذكره. فقد كانت أمي تصف سنة وفاته بـ«السنة السوداء» وبقيت بدلتها معلقة إلى الحائط جملة سنوات كما كانت يوم وفاته. حتى

العليل يتلفت الطفل صوب «الشوريين» ويتخذ منهم قدوة وقبلة ونموذجاً.

وبدل الاحتفاء بالأب وإسناد الصفات المحمودة إليه وإعلانه وتمجيده كما فعل كل من بدوي ونزار قباني مع أبويهما وسلامة موسى مع والده الروحي، يشرع خطاب خليل حاوي في تمجيد الذين سينهضون بدور الأب وينوبون عنه في شد أزr الطفل الذي فقد من يعوله. يكتب حاوي مركزاً فكرة إعلاء الأب البديل: «الشوري هي أقل القرى اللبنانية تعصبا طائفيًا... من تراثها أنها قدّمت للفكر الحرّ عددا من المفكرين الثائرين الذين دفعتهم ظروف الاحتلال العثماني إلى الهجرة من هؤلاء: الدكتور خليل سعادة، وداود مجاصص». ومثلما تغنّى كل من بدوي ونزار قباني وسلامة موسى بأبماجد الأب سواء كان والده أو أبا روحيا، يعمد خليل حاوي إلى التغنّي بأبماجد «الشوريين» وقد صاروا العزاء والملاذ والتعويض عن الأب العليل.

يكتب مفاخرا: نعت «شوري» نعت يعتدّ به، نعت ينطوي على أهمّ ما تشتمل عليه الحياة الجبلية من صبر على المصاعب وثورة في وجه الظلم. ومثلما ورث كل من بدوي ونزار قباني وسلامة موسى عن آبائهم كثيرا من الميزات، فإن خليل حاوي سيرث، بدوره، عن «الشوريين»، باعتبارهم الأب البديل، ميلهم إلى رفض الظلم وقدرتهم على مغالبة أقدارهم ومنازلة الصعاب. فيكسح ويدرس في الآن نفسه. ويتحدّى القنصل الانجليزي الذي منعه من الذهاب إلى الأردن فيتسلّل عبر طريق جبلية وعرة وهول يتخطى بعد الخامسة عشرة من عمره ويجوب مدن الأردن كلّها تقريبا ويطوي القرى طيّاً لا يقدر عليه، في تلك السنّ، إلا أن كان في عروقه دم من سلالة «الشوريين»، وفي طبعه سمات من طبعهم الجبليّ القاهر للصعاب.

داخل هذه الرّحاب ذاتها يتنزّل موقف نعيمة من الأمومة والأبوة. وهو يحدث عن لحظة موت الأب ولحظة موت الأم وفق طريقتين متباينتين بالكلّ. فترتسم صورة الأم على أديم النصّ باهتة. ويختزل كيانها كلّها فيما تشترك فيه مع النساء كلّهنّ ومع جنس الإناث كلّهنّ. حتى أن صفة الأمومة نفسها تزحزح عن مواضعها وتحولّ عن مقاديرها فتختزل في بعدها

التقليدية تمتلك سلطانا لا يردّ فاحتصى بالأب الروحي فرح أنطون مسندا إليه ما يسنده الطفل إلى أبيه أعني المقدرة على قهر الصعاب التي لم ينجح الابن في تذليلها. يقول سلامة موسى: «الحق أن ما فقدنا فيه عظيم فادح، فلو أنه عاش إلى أيامنا مثلا لطبع النزاهات الأدبية والسياسية في مصر بطابعه. ولعلّه كان يوجّه الأدب المصري هذه الوجهة الرومانسية التي أسف على أنه لا يتجهها الآن». (ص ٥٧)

وفيما تظلّ الأم مغيبّة تماما يواصل الابن سلامة موسى مهمّة البحث عن هذا الأب الفقيد حال رحيل فرح أنطون. فيكتب محدّثا عن لطفي السيد وقد غدا، في نظره، أبا روحيا آخر يمكن أن يخفف من حدة اليتيم: «وفيما بين ١٩٠٧ و ١٩١٠ ظهرت قوّة جديدة في مصر كان لها أثر آخر في توجيهي النفسي، وكانت هذه القوّة أحمد لطفي السيد». (ص ٥٨) إن القوّة هي صنو الرجولة. وكلاهما صفتان تسندان عادة إلى الأب. لذلك لن يدّخر الطفل الذي صار الآن شاباً أيّ جهد في الاحتفاء بهذا الأب الروحي. بل إن سلامة موسى يذكر ثلاثة آباء يدين لهم بما يدين به الطفل لوالده في تكوين شخصيته. وفي حين يجزم نزار قباني ويدوي بأن أبويهما فضلا في تحديد شخصيتيهما، يكتب سلامة موسى جازما: «يعقوب صنوع، وفرح أنطون، ولطفي السيد من القوأت التي صاغت شخصيتي». (ص ٦٠) ولا يمكن للتثليل، في هذه الحال، أن يعتبر عودة مسترّة للمتحيل الديني أو أمارة على ما يمتلكه ذلك المتخيل من سطوة في تحديد سلوك الفرد مهما كان يدين بالعلم بديلا عن الدين.

سيتحول الاحتفاء بالأب الروحي في سيرة خليل حاوي إلى تمجيد للطائفة وللقرية التي تسكنها الطائفة. وفي حين يتمّ غييب الأمّ غييبا تاماً، تقع الإشارة إلى الأب بما يدلّ على انسحابه المبكر من حياة الطفل. يكتب حاوي: «مرض والدي ولي من العمر اثنتا عشرة سنة، وكان مرضا عصبيا موجعا. وضائق بنا سبل العيش فتحتمّ عليّ وأنا كبير إخوتي وأخواتي- أن أترك المدرسة وأبدأ العمل كما يبدأ الكثير من الشوريين». (٥) غير أن غياب الأب يردّ مقتربا ببرز الأب الروحي الذي سينقذ الطفل من اليتيم. والكلام يرسم هذه الإنابة بدقة متناهية، ففي اللحظة التي يتمّ فيها انسحاب الأب

عظمة الفقد الذي ابتليت به الحياة بأسرها عند رحيل هذا الأب المثال. لذلك توسّع السيرة في الحديث عن الأب متبّعة بنية المراثية العربية. فتبدأ بتعظيم خصال الميت، وتحدث عن أفعاله المحمودة. ثم تنتقل إلى الحديث عن فاجعة الموت وفق نسق بموجبه ترسم الهول الذي استبدّ بالدنيا قاطبة لحظة رحيل الأب «ربّ الشخروب»، ويصبح النوح المداخل للكلام كما لو أنه نوح كوني شامل.

ترتسم صورة الأب بهيئة نورانية أخاذة، فيقع الحديث عن الأب وفق نسق معن في المداورة بموجبه يتمكّن الكلام من فتح صورة الأب على ما به تصبح مجسدة للأبوة الحانية الحامية من جهة كونها قيمة بشرية خالدة. إن الأب يكفّ نتيجة الأوصاف التي تسند إليه عن كونه أباً لصاحب السيرة ويصبح كما لو أنه أب الناس أجمعين وأب الحياة المتشغل بها المتفكّر في مصيرها ومصير الناس من بعده. هذا ما يجسده المشهد الذي يرسم الأب قبل رحيله متأملاً في قضايا الوجود. فالأب فلاح يواجه الطبيعة وقسوتها بالكدر ورشح الجبين ليستلّ قوت ذويه. يحدث الابن عنه قائلاً: «لقد كان قدوم بوديب إلى الأرض وارتحاله عنها بدون طبل وزمر. ولكّنه كان من الذين زرعو كثيراً، والذين ظلّوا يحصدون حتى آخر نسمة من حياتهم. وكان قنوعاً بما زرع وبما حصده». (ص ١٤٣/١٤٤) إنه كثيراً ما يرى وهو يتفكّر في قضايا الوجود. فترتسم صورته جامعة إلى ملامح الفيلسوف ملامح الزاهد أو الراهب المتنبّل الذي يتخذ من العالم مادة لتأمّل أسرار الوجود المحفوظة. نقراً مثلاً: (ص ١٤٠-١٤١).

ولكم رأيته جالساً تحت بلوطته الحبيبة، ويداه على عصاه، وذقنه على يده، وبصره يجول من قمّة إلى قمّة، ومن وادٍ إلى وادٍ، ومن حقل إلى حقل، وكأنّه يجول صفحات كتاب عزيز حفظه عن ظهر قلب. اقتربت منه ذات مرّة وهو في تلك الحال وسألته: «فيم تفكّر يا أبي؟» فأجابني: «أفكّر يا ابني في الناس كيف يولدون، وكيف يعيشون، وكيف يموتون. ألا ترى معي أن الناس يولدون شبه أموات؟ ثم ينهضون من الموت بالتدريج إلى أن تكتمل قواهم... إننا نموت يا ابني قبل أن نموت. ونعيش مع الموت منذ أن نولد وحتى نموت. ثم نستفزع الموت».

البيولوجي. وبدل استخدام عبارة «أمّي» يطلق نعيمة على الأم عبارة «التي ولدتني». يكتب محدثاً عن لحظة موتها: «ماتت التي ولدتني والموت يطوي الكلّ» - حتى الودادات- ماتت وفي لحمي وعظمي ودمي بقايا من لحمها ودمها وعظمها... أما كوّنت جسماً حياً في جسمها ومن جسمها الحي؟ فكانّ بعضي مات بموتها. وكان بعضها ما يزال حياً في حياتي» (٦).

هكذا يقع الإلحاح على هذا الجانب البيولوجي الذي يربط ما بين الأم وابنها الذي وضعته. فترتسم صورتها منظوراً إليها من جهة كونها الوعاء الذي يحضن الحياة في بدنها. يطفح النضّ في الإخبار عن موت الأم وكيفيات تمثّل الابن لصورة الأم ومنزلتها في قلبه بنوع من الموضوعية والتعالي عن الفجعية. إن الابن لا يتأسى على موت الأم ورحيلها إلى الأبد، بل يتخذ من حادثة موتها فرصة ليستعرض مواقفه من الوجود والعدم واليوم الآخر. وهو يجاهر بذلك قائلاً: «لم أكن جاهلاً أن التي ولدتني ستموت يوماً ما. فما هالني وأنا بجانب سريرها، أن أحسّ بيدها تتلجّ وتبيس في يدي». وهو يجد من الوقت متسعاً ليشرع في تأمّل الوجود والماوراء والعدم وسقوطه. يقول متوجّهاً بالخطاب إلى الأم الميتة: (ص ١٨٤/١٨٥)

ومن ثمّ يا أمّ ديب، فلا أنت تعرفين ولا أنا أعرف من الذي اختارك لي أمّاً، واختارني لك ابناً. ولعلّ لي ولك يدا في ذلك الاختيار. ولكن من حيث لا ندري. أفلا يجمّل بك وبي أن نلقي هم «الأخرة» على الذي دبر البداية فأحسن التدبير؟ بلى. بلى. ذلك خير لك ولي.

إن استسلام الابن في لحظة جلل كهذه لتأمّل قضايا الوجود وقضايا المنزلة البشرية ومآل الحياة موقف يمكن أن يعتبر أمانة على مدى ثبات هذا الابن ورباطة جأشه في مواجهة رزية اليتيم وفاجعة الموت. لكن حديثه عن موت أبيه وما خلفه في نفسه من أحزان لا تطفأ سرعان ما يكشف المضمّر ويجلي المسكوت عنه: إن منزلة الأمّ في نفسه دونية إلى أبعد حدّ إذا ما قورنت بمنزلة الأب. لذلك يعمد حين الحديث عن موت أبيه إلى تفخيم الحدث فيخلق عليه كلّ مواصفات الرزية والفاجعة. ويشهد الكلام نفسه نوعاً من التحوّل فيتشكّل جامعاً إلى الرثاء، الحرص على جعل المتلقّي يتمثّل

هكذا تشرع السيرة في رسم خصال هذا الأب المثال. ثم تتوسع في الحديث عن أفعاله وما تركه من ذكر في الدنيا. لقد كانت حياته رغم ميله إلى التأمل في قضايا الوجود مليئة بالكدح والحركة والنشاط وפלح الأرض حتى بعد أن وصل إلى الثالثة والثمانين من العمر. (ص ١٤٢/٣) ولن يرحل عن الدنيا مثقلا يرحل البشر الفانون عادة. لن يرحل عن الدنيا إلا بعد أن يرى الماء -صنو الحياة- يتدفق من أرض «الشخروب». لقد ظلت العائلة أبا عن جد تمنى النفس بالغبور على الماء في أرض «الشخروب» دون جدوى. وسيشهد هذا الأب المثال تلك اللحظة البهية. «كان أبي في جملة الذين شهدوا انصباب الماء فشكر ربه على هذه النعمة التي طالما تمنّاها وحلم بها وصلّى من أجلها». وحالما تتحقق أمنية الأب التي ستقلب قطط الشخروب خصباً وسخط الأرض عطاء يرحل عن الدنيا. حتى لكأنه اختار موته أو لكأنه آلى على نفسه ألا يستسلم للموت إلا بعد أن يترك في «الشخروب» وناسها الماء واهب الحياة.

لقد اطمأن الأب على الحياة ثم رحل. وهكذا يفعل النبليون والقديسون والمصطفون. إنهم مؤتمنون على الحياة. وهم إنما يأتون إلى الدنيا ثم يرحلون عنها بعد أن يطمئنوا على أن الحياة لن تبلى من بعدهم. ثمّة في مشهد موت الأب حرص خفي على تحلية صورة الأب بملح أسطوري أدونيسيّ. لذلك تشرع حادثة موت الأب بما يجعل منها لحظة بداية ونهاية في آن معا. لقد مات الأب في موسم الحصاد. مات بعد أن شاهد الماء يتدفق في الأرض المسخوفة الموات. ولذلك أيضا ترتسم حادثة الموت لا باعتبارها مجرد حدث عاديّ محتمل الوقوع مثقلا هو شأن حادثة موت الأم، بل تعدد السيرة إلى رسم موت الأب في شكل مشهد قباميّ. فتجتمع الموجودات والكائنات كلّها لتوفّي الأب الراحل حقّه من التجميل. إنه يشعّ مخفورا بالعناصر كلّها والموجودات جميعها: (ص ١٤٣/٣).

ولقد خيل إليّ أن عصافير الشخروب وصخوره وترابه وأشجاره وأشواكه كانت تشيعه مع المشيّين. فالوشائج التي كانت بينه وبينها لأقوى بما لا يقاس من وشائج الأرحام واللحم والدّم. وكنت حريصا أن أضع في تابوته البسيط حصاة من حصى الشخروب، وحفنة من ترابه،

وسنبلة من زرع، وورقة من بلوطته الدهرية. ليس يخفى أن هذا المشهد الاحتفالي الذي يمجّد الأب ويعليه يكشف مدى الإهمال الذي قوبل به موت الأم. بل إن هذا المشهد يستحضر صورة الأم مجسدة في الحديث عن «الأرحام واللحم والدّم». فيجفّر صلة الرحم، ويعتبر الكائن أعظم من أن تدعى امرأة أنها وهبت الحياة. فليست المرأة سوى وسيلة انتدبتها الحياة لتنهض بمهمة الحمل والولادة. إن الأم، في هذه السيرة، رحم ولحم ودم. إنها المادة ثقيلة ثخنة دونية. أمّا الأب فهو الطريق. وهو الدليل إلى الوشائج الخفية التي تجعل من الكائن جزءا من حركة الحياة في رحلة بحثها عن الأفضل والأكمل والأبهى. بهذا كلّ تشرع فكرة الوشائج التي تربط بين الأب وبقيّة العناصر والموجودات. وهذا أيضا ما يؤمّن إليه حرص الابن على أن يضع «حصاة من حصى الشخروب، وحفنة من ترابه، وسنبلة من زرع، وورقة من بلوطته الدهرية» مع جثمان الأب في التابوت. إن الحركة نفسها طافحة بالدلالة على أن الأب كان جزءا بهيّا من الكون والحياة. ولن يعرف العزلة والفقد واليتم في قبره مادامت معه تلك العناصر تؤسسه. غير أن إعلاء الابن لأبيه على هذا النحو لا يرد في السيرة مقصودا لذاته. إنه الطريق التي تسلكها السيرة لتشرع في إعلاء صاحبها. سيقع الإصلاح على أن الابن سيواصل أمجاد الأب ومآثره ويترك بين الناس ذكرا لا يمحى الدهر كلّ.

والناظر في نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته، يلاحظ أن الكتاب يومه بأنه يحتفي بالأم. لا سيما أن نجيب محفوظ نفسه يقول صراحة: «إن علاقتي بوالدي -واسمها فاطمة- كانت أوفق من علاقتي بوالدي لأسباب كثيرة. منها أن والدي كان مشغولا، ودائما كان خارج البيت في عمله. في حين أنني كنت ملازما لأمي باستمرار» (٧) لكن كيفيات حديثه عن أمّه وأبيه سرعان ما تتكشف أن إعجابه كان منصرفا إلى أبيه. ثمّة في النصّ حشد من العلامات الدالة على انجذاب الابن إلى أبيه وافتقانه به أكثر من افتقانه بأمّه.

لا يعطي الابن، من تاريخ أمّه ومن تاريخ عائلتها أي خبر. ويكتفي بذكر اسمها والبعض من صفاتها. فيذكر

والذي اسمه عبد العزيز إبراهيم أحمد الباشا.. من مواليد عام ١٨٧٠ وتوفي عام ١٩٣٧. وجذتي لأبي من عائلة «عفيفي»، وهي من العائلات الإقطاعية بالفؤوم، أما جدتي فمن رشيد أصلاً ثم هاجر بعد ذلك إلى الإسكندرية. لكن الأم نكرة مجهولة الأصل. أو لكان ذكر نسبها يمكن أن يشين. أمّا الأب فخشخ أصيل من أهل البيوتات. لذلك يقع الاحتفاء به. يعنى نجيب محفوظ في إعلاء والده ويذكر جميع خصاله الممدوحة ملحاً على أن هذا الأب الحاني كان نموذجاً ومثالاً وكان أباً وصديقاً. وفي حين يذكر نجيب محفوظ أن موت أمه قد اقترن في ذهنه بمصيبة أكبر—وهي سرقة صورة الشخصية وبعض أشيائه من بيت العائلة—يسترسل، حين ذكره لوفاة والده، في تعداد حسبه ونسبه وخصاله. ولا يأتي تشكل الكلام على ذلك النحو من قبيل الصدفة والبخت. إن تعداد الخصال منسوبة إلى الأب الراحل يفتح الكلام على الرثاء، وعلى الرغبة في تخليد ذكره. فالخصال إنما تعدد، في هذه الحال، إعلاء للميت وانتصاراً لذكره أي لما بقي منه لا يقدر الموت على محوه ولا يمكن للبلوى أن يطاله.

لقد كان فقد الأب مصاباً جليلاً. بهذا يحدث نجيب محفوظ متلقيه المفترض. ولا مجال للمجدد أو الصبر والسليوان. لقد ظل الحزن يرافقه حتى لحظة كتابة المذكرات. لذلك يعلن: «ولا تتصور حزني عليه، خاصة أنها كانت أول تجربة لي مع الموت، وكان مصابي في إنسان عزيز جداً على نفسي». (ص ٢٣) عيشاً يحاول نجيب محفوظ أن يبرر حزنه على والده بكون حادثة فقد الأب كانت أول تجربة له مع الموت. إن التبرير، في هذه الحال، لا يمكن أن يمنع المتلقي من استحضار موقف اللامبالاة الذي قوبل به موت الأم. لا سيما إذا كان المتلقي على بينة من أن الموت يظل كاسراً ضارباً ولا يمكن للمرء أن يدجنه أو يتغلب على طابعه الفجائي المتوحش. إن جزع الابن أن فقدته لوالده يتعارض بالكل مع اللامبالاة التي واجه بها رحيل الأم. وللجزع والجلد، في مثل هذه الحال، دلالة واضحة على العاطفة التي يكنّها لكل واحد منهما.

أما في سيرة أدونيس فإن الأم تحضر وفق طريقتين في غاية الاقتضاب حتى أن حضورها مقارنة بحضور الأب

أنها «كانت سيّدة أميّة لا تقرأ ولا تكتب». ويلح، في الآن نفسه، على أنه يعتبرهما «مخزناً للثقافة الشعبية. كانت تعشق سيّدنا الحسين وتزوره باستمرار... كانت أيضاً دائمة التردّد على المتحف المصري» (ص ١٤) يرد كلام الابن عن الأم في القسم الذي يحمل عنوان: «أمي». لكنّه سرعان ما يقتناساها ويشعر في الحديث عن أخيه الأكبر الذي عيّن ضابطاً في السودان، وعن ابن أخته الذي استشهد في حرب أكتوبر. (ص ١٥)

لقد كانت علاقة الابن بأمه وثيقة. هذا ما يجاهر به. لكنّه يحدث عن موتها دون تأس أو ألم. وبدل الحديث عن الفراغ الذي أحدثه غيابها في عالمه، بدل الحديث عن فاجعة اليتيم يشترع في الحديث عن السرقة التي طالت بيت العائلة عندما توفيت. إن المصاب، في هذه الحال، ليس رحيل الأم عن الدنيا، بل ما طال البيت من سرقة. يقول نجيب محفوظ محدثاً عن فاجعة السرقة التي يهون قدامها فقد الأم: «وعندما توفيت والدتي حدثت في بيتنا سرقة «أهليّة»، حيث جاء أولاد أختي وأخذوا كثيراً من الأوراق والأشياء الشخصية، ومن بينها صور خاصة بي». (ص ١٦)

ألا يتألم ابن لفراق أمه فراقاً أبدياً مسألة لا يمكن أن تعدّ أمانة على أن الابن يكره أمه. فمن المحتمل أن يكون الابن جليداً صبوراً له من رباطة الجأش ما لا مثيل له. أما أن يحدث ابن في الدنيا قاطبة عن موت أمه ويتأسى على فقد بعض الأشياء والصور الشخصية التي سرقها أبناء أخته، فإن الموقف من شأنه أن يجعل المتلقي يحيط العلاقة بين الابن وأمّه بكثير من الريبة والشك. كيف يمكن لعلاقة الابن بأمه أن تكون وثيقة إلى درجة جعلته يحدث بها ويشهرها، فيما هو يعتبر فقد الأشياء الثقافية عديمة القيمة أكثر ويلات من فقد كائن وعبه الحياة واقتاد خطاه أيام كان يتهجى العالم.

إن الأم، في هذه المذكرات، حاضرة حضوراً شبيحياً باهتاً. اسم ولا لقب. لا تاريخ ولا أسلاف. وفي حين تظلّ ملامح الأم باهتة غائمة يحرص نجيب محفوظ على جعل المتلقي يرى الأب عياناً. لذلك تفت تحلية القسم الذي يحمل عنوان: «أبي» بصورة شمسية للأب في جلبابه المصري. ويتوسّع في ذكر حسبه ونسبه وتاريخه ورعايته لأبنائه. يكتب: (ص ١٧)

لكن هذا المشهد لم يكتمل بعد. سيجري النص على إضافة ملامح أخرى لصورة هذا الأب الحاني الذي أدرك حدسا لابنه موهبة يجب أن تستحذ وتنمى. لذلك ستعاود صورة الأب المتمرد المنشق الذي لا يخشى في الحق لومة لائم الظهور من جديد. وسيورث ابنه طبعه الانشقاقى ذلك. يخبر أدونيس متلقيه المفترض بهذا البعد قائلا: «كان زعيم العشيرة التي أنتمى إليها، متسلطا عليها، كأنها ملكه الخاص... وكان أبي على طرفي نقيض معه. لم يخضع له قط وظل حريصا على أن يبقى بعيدا عنه. غير أنه قد دفع الثمن غاليا». لا يذكر أدونيس الثمن الذي دفعه والده. لكن ذلك التكمّل لا يغيّر من صورة الأب شيئا: إنه نموذج للمرء الذي يختار الخسارة على الضيم، ويضحي في سبيل حريته بالغالي والنفيس. ورغم أن أدونيس لا يتوسّع في ذكر حكاية والده وما جرى له مع هذا «الزعيم المتسلط»، فإن صورة الأب تظل صورة نورانية فيما يظلّ حضور الأم شحيحا أو يكاد. إن الأب هو الأبى، المعطاء، الشهم، الحامي. وهو الذي يشير إلى الدروب التي سيرتادها الطفل فيما بعد أي دروب الكتابة ودروب الشعر.

تتجلّى مسألة أدانة الأم بطريقة أكثر وضوحا وأشدّ مضاء لدى كلّ من يوسف إدريس وطه حسين وفدوى طوقان. يتحدث يوسف إدريس في مقابلة معه، عن هذا الوجه القاتم الذي ارتسم في ذاكرته. فيذكر أنه أبعد عن حزن أمّه وهو لم يتخط بعد الخامسة. ويلجّ على أن أمّه كانت قاسية صارمة خلّفت فعالها في ذاته ندوبا لا يمكن أن تندمل. «كانت أمّي ثلاثة أرباع رجل». (٩) هكذا يحدث عنها ويدينها حتى ليكاد يطردها من دائرة الأنوثة والأمومة والبشر، ويجاهر بأنها كانت مسخ. ويعمّن في الحديث عن فعالها متأسيا على ذاته مشيرا إلى أنها كادت تمارس على ذكوره نوعا من الإخفاء من شدة قسوتها. يكتب: «أنا المحروم من الحنان... حصلت على أول قبلة كابن وأنا في الحادية والعشرين من عمري؛ لم تقبلني أمّي قبلها أبدا... كنت مضروبا ممنوعا. ولذلك كنت بحاجة إلى وقت طويل كي أكتشف أنني ولد، وأنني مرغوب ومطلوب، وأن حواء لا تكرهني».

يعاود هذا الوجه المروّع للأب المظهر في سيرة طه

يبدو كالغياب تماما. لكنّها تظل، مع ذلك، حاضرة. يشار إليها عند ذكر حادثة موت الأخت سكيّنة. فترسم صورتها مجلّة بحزن صامت كاسر. وهي تخبر ابنها بأن الطفلة قد «أصيبت بالعين لجمالها». (٨) ثم تعاود الظهور، في موضع آخر، لكن حضورها يرد كالغياب تماما فهي تكتفي بتسليم ابنها «زوّادة المدرسة» وتنبيهه إلى ضرورة الاعتناء بنفسه. ثم تقيله ويمضي في حال سبيله. ويظل يستحضر طلعتها في ذهنه ويرسم لها صورة في منتهى الشفافية والرومانسية. «كنت أشعر... أنها ترافقني لتمعن الفضاء فوقى، أهو ندى، أم يابس؟ أهو مسائل إلى الصبح، أم إلى التغييم، إلى الدفء والاعتدال، أم إلى البرودة». أما صورة الأب فترسم على أديم النصّ في منتهى الجاذبية والبهاء. إنه الرجل المثال. فهو بنى الكوخ بيديه. وهو الذي صنع أثاثه. وهو الذي حرص على تنمية موهبة الطفل واستمالته إلى الشعر. حتى أن الأب قد بلغ من شدة حرصه على تنمية موهبة ابنه أن حوّل كوخه المبنى «بقضبان خشبية تغطى بنباتات شوكة يغطى بالتراب» إلى ما يشبه المندى الأدبي. يكتب أدونيس: «أذكر أيضا قراءة الشعر العربي القديم، بعناية أبي وبسره على تربيتي. كل ليلة قراءة للشعر وحده... قراءة بصوت عال وأمام ضيوف يحبون السماع، وهم أنفسهم شعراء يصغون إلى صوته باهتمام كأنهم يتحنون أو يقيمون». بعد السماع يأتي امتحان الصرف والنحو... ثم يأتي امتحان المعنى. ما معنى هذا البيت؟ هل أخذه الشاعر أم ابتكره؟... كل ذلك في جلسة بعد العشاء، في البيت الذي ولدت فيه والذي يتكوّن من غرفة واحدة في ضوء قنديل شاحب يغذيه زيت النفط.

ويلجّ أدونيس أيضا على أن هذا الأب المعلم الأوّل كان حريصا على تلقين ابنه درسا آخر بموجه اقترن الشعر في ذهن الطفل بالسفر. فلقد كان الأب المعلم يأخذه معه إلى القرى المجاورة ليقرا على الناس الشعر وهو لم يك يتجاوز العاشرة. «غدا أسافر لزيارة الأصدقاء في قرية (يسميها). أو في قريتين (يسميها). هل تأتي معي؟ تقرأ لهم شعرا. سوف يسرون بك، ويحبونك». هكذا كان الأب يستدرج ابنه إلى قطع المسافات بين القرى مشيا على الأقدام إكراما للشعر.

حسين بطريقة أكثر تكتماً. فيتعمد الراوي في الأيام مخالطة المتلقي ليفنّره من الأمّ وقعالها دون أن يثير فيه ما يمكن أن يجعله يستغلّج موقف الطفل من أمّه. وتعلن عملية التفتير هذه عن نفسها تدريجياً. فتصور الأمّ وهي ترغم الطفل على الاستلقاء على فخذها ثمّ تعتمد إلى «عينيه المظلمتين فتفتحهما واحدة بعد الأخرى، وتقطر فيهما سائلاً يؤذيه ولا يجدي عليه خيراً» (١٠) لا يقع وصف الأمّ ولا يتمّ ذكر تاريخها الشخصي وطبعها، بل يقع التركيز على فعلها المؤذي الذي سيؤدي بعيني الطفل. أما الأب فإنه يشرع في الظهور على أديم النصّ محالماً بهالة تجعل منه مثلاً للشخص الكادح الورع. فحالماً ينهض من نومه يتوجّه إلى ربّه «يصلي ويقرأ ورده ويشرب قهوته ويمضي إلى عمله». (ص ١٠) ويحاول الراوي أن يوهّم المتلقي بأن لا وجود لأيّ فرق بين الأمّ والأب في نظر الطفل وفي تعاملها معه، فيجاهر بأن الطفل «كان يحسّ من أمّه رحمة ورافة، وكان يجد من أبيه ليناً ورفقاً» (ص ١٧)

لكن الناظر في هذا الكلام من جهة الأفعال التي جاءت لترجم موقف الطفل من كليهما، سرعان ما يدرك أن الراوي يتخير الأفعال التي تومئ إلى مقاصده المضمرّة. ففي المسافة الفاصلة بين الفعلين «يحسّ» و«يجد» يرتسم موقف الطفل أميل إلى الأب. فرافة أمّه ورحمتها بالكاد تدركان. أو لكان الأمّ إنما تعبّر عن رافتها ورحمتها بطريقة محتشمة تكاد من شدّة اقتصادها لا تدرك، والطفل هو الذي يحسّ بذلك لأن إحساسه بالعالم من حوله كان إحساساً مرهفاً. أمّا ما يديه الأب من رفق ولين فإنه يتعدّى مستوى الإحساس إلى الإدراك. ذلك أن الأب يترجم ذلك في أفعاله وأقواله وعلاقته بالطفل الذي تلقفته الظلمة.

ورغم أن الراوي كثيراً ما يدين الأمّ والأب معلناً أن «الأوبة والأمومة لا تعصم الأب والأمّ من الكذب والبغث والخداع» (ص ١٧) فإنه كثيراً ما يجاهر بأن الأب كان حريصاً على تعليم الطفل. وكان يجنبه الأذى، ويحذو عليه. فلماً انكشف للأب مثلاً أن الصبي لم يحفظ القرآن وأن معلّمه يتظاهر بتحفيظه غضب أشدّ الغضب. وتجنّب الصبي مجلس الأب ثلاثة أيام كادت الكآبة فيها تهلكه: «حتى إذا كان اليوم الرابع دخل عليه أبوه في المطبخ

إن الأمّ آثمة. وهي مجرمة أيضاً. فلقد أهلكت نفسها بشرية ولم تبال. وسيعمد الراوي إلى التوقّف عند هذه الجريمة ويصفها وصفاً دقيقاً، فيذكر كيف أودى إهمال الأمّ لبنيتها بحياة أخت الصبي الصغرى. وهو يتفكّر في وصف الطفلة حتى يعظم الجريمة. فترسم صورتها بهيئة مرحلة جذابة. لقد كانت «خفيفة الروح طليقة الوجه فصيحة اللسان عذبة الحديث قوية الخيال». ثم كان أن مرضت و«ظلت فاترة هامدة محمومة يوماً ويوماً ويوماً. وهي ملقاة على فراشها في ناحية من نواحي الدار. تعنى بها أمّها أو أختها من حين إلى حين تدفع إليها شيئاً من الغذاء الله يعلم أكان جيّداً أم رديئاً». ويعدد الراوي أيضاً إلى تصوير مشهد الطفلة وهي في النزاع الأخير تحتضر وتغالب الموت، ويرصد التفاصيل رسداً يهدف من خلاله إلى جعل المتلقي يتمثّل حجم الجرم. فيحدّث عن صباح الطفلة الذي يخرق السمع قاسياً مروّعاً. ويصوّر عذابها واضطرابها وارتجافها والردة التي تستبدّ بالجسد الطفل والعرق يتصبّب من وجهها غزيراً لا يجفّ. ثم تسلّم الروح وهي لم تتخطّ بعد سنتها الرابعة.

ما يحتاجه الطفل في بدء حياته من حبّ وحنان وأمن. من هنا تستمد الأمومة طابعها القدسي. بالأمومة تضمن الحياة تجديد نفسها. إنها الخادم الأمين للوجود. ذلك أنها لا تهب الحياة فحسب، ولا ترعاها فقط، بل تهب الكائن ما به يزدهر بالحياة ويمجدّها ويشرف بها. ومن هنا أيضا يستمد مفهوم الأمّ نفسه طابعه القدسيّ. فالأمّ صنو الآلهة من جهة كونها تهب الحياة. وهي أشبه بالآلهة من جهة كونها ترعى الحياة وتنمّيها في الكائن وتغرس فيه حبّ الحياة والرغبة في الحفاظ عليها.

هذا البعد القدسيّ للأمومة هو ما ستحرص سيرة فدوى طوقان على محوه واستبداله بنقيضه. ذلك أن الأمّ ستعمل منذ تشكل الجنين في رحمها على انتزاع الحياة منه، فتحاول أن تتخلص منه بالإجهاض وتخلّ تعيد الكرة مرارا. تكتب فدوى طوقان في نبرة طافحة بالسّجن: «أمّي حاولت التخلص منّي في الشهور الأولى من حملها بي. حاولت وكرّرت المحاولة. ولكنّها فشلت». (١١) هكذا تشرع السيرة في تسجيل وقائع وأحداث جرت قبل أن ترى البنت النور. ومثلما ألجّ عبد الرحمن بدوي لحظة تدوينه لسيرته على أن نجاة والده من الموت غيلة إنما تمّ لأن الأب منذور لإنجاب ولد سيكون له شأن عظيم، تحرص فدوى طوقان على إعلام المتلقي بأن نجاتها من الهلاك على يد الأمّ الأثمة الأكلول إنما حصل لأن البنت منذورة لأمر عظيم أيضا. لذلك تتوسّع السيرة في رسم المنازلة بين الأمّ والجنين. وتصبح عبارة عن منازلة بين الوجود والعدم. حتى لكأننا في حضرة الحياة وهي تتجاهد لتكون. فلقد أنجبت الأمّ ستّة أطفال وحين حملت للمرة السابعة عقدت العزم على الخطب العظيم. نقرا: «كان هذا كافيا بالنسبة لأمّي، وأن لها أن تستريح، لكنها حملت بالرقم السّابع على كره، وحين أرادت التخلص من هذا الرقم السابع ظلّ متشبّثا في رحمها تشبّث الشجر بالأرض، وكأنما يحمل في سرّ تكوينه روح الإصرار والتحدي المضاد».

ثمّة في هذه السيرة ما يشير صراحة إلى أن العلاقة بين الأمّ والبنت ظلّت علاقة غريم بغريمه. فالأمّ لا تكفي بإعلام البنت بحادثة الإجهاض، بل تحرص على جعل البنت تتمثّل حجم الأذية التي تعرّضت لها أيام كانت

ههنا أيضا يتنزّل مشهد موت الأخ الذي أصيب بالطاعون. فهو يلقي حثفه نتيجة الإهمال. لهذا كله سيغادر الصبيّ القرية قاصدا الأزهر دون أن يحسّ بأيّ أسى على فراق أمّه. إن الأمّ أثمة. لقد أودت بحياة اثنين من أبنائها كانا محبّين إلى نفس الصبيّ. لم تكف بإطفاء عيني الصبيّ، بل مضت بالأذية إلى منتهائها. يرسم الراوي حزن الصبيّ لحظة مفارقتها أهله. ويتعمّد إيراد كلام الأب وهو يشجّع ابنه قائلا: «ماذا يحزنك؟ أأنت رجلا؟ أأنت قادرا على أن تفارق أمك؟ أم أنك تريد أن تلعب؟» (ص ١٤٠) ليوم المثلقي بأن مصدر الحزن إنما هو فراق الأمّ كما جرت به العادة في مثل هذه المواقف التي يرغب فيها طفل على الرحيل بعيدا عن ظلّ الأمّ وجناحها الحاني. ثمّ يجاهر بأن هذه الأمّ الأثمة لا يمكن للمرء أن يأسف على فراقها. لقد كان الصبيّ متلفتا ساعة الرحيل إلى ضحايا تلك الأمّ الأثمة ولا سيّما الأخ الراحل مصابا بالطاعون: «شهد الله ما كان الصبيّ حزينا لفراق أمّه. وما كان الصبيّ حزينا لأنه لن يلعب. إنما كان يذكر هذا الذي ينাম هناك. من وراء النيل كان يذكره، وكان يذكر أنه كثيرا ما فكّر في أنه سيكون معه في القاهرة تلميذا في مدرسة الطب. كان يذكر هذا كلّ فيحزن... ولو قد أرسل نفسه مع سجيّتها لبكى وأبكى من حوله أباه وأخويه». لكنّ الأمّ، في وعي طه حسين ووعي يوسف إدريس كائن مسكون من الداخل بنزعة سادية لا تكف عن تغيير أفتعتها. أو لكأنها الوجه الآخر للألمّ الأكلول التي تلتذّ بالتهم أولادها بشره منقطع النظير. وهو الوجه الذي سيترأى مرّعا في رحلة جبليّة رحلة صعبة حيث تكفّ جريمة الأمّ عن كونها فعلا لا إراديا مرده الإهمال أو الغفلة وتصبح اختيارا.

تتشكّل سيرة فدوى طوقان حريصة على إحاطة الأمّ بهالة رمزيّة تجعل منها كائنا يجسد الشؤر جميعها حتى تتمكن من استدراج المتلقي إلى استفظاع فعال الأمّ وصناتها. لذلك يتعب الكلام استراتيجيّة محدّدة مدارها إفراغ مفهوم الأمومة من دلالاته المتعارفة وشحنه بدلالات مضادة. إن الأمومة محاطة في الداهن البشريّ مطلقا بحشود من القيم الإنسانيّة الخالدة. فهي واهبة حياة. وهي حارسة الحياة وراعيتها أيضا. وهي جماع

جنينا في الرحم. وهنا مثلاً يتنَزَّل مشهد الجنين وهو يقفز ويختبئ في أحشاء الأم الأثمة. تحدَّث الأم ابنتها قائلة: «حين استشهد ابن عمي كامل عسقلان كنت في الشهر السابع من الحمل... رحت أصرخ وأبكي مع أمه وأخته وكان وحيدهما، وكنت تتخبطين وتقفزين في أحشائي من جانب إلى آخر، والنسوة في المآتم يطلبن مني الرحمة بالجنين ويقلن لي - أشفقي على هذا الولد في بطنك، حرام عليك». (ص ١٤) ثمّة في هذا المشهد نوع من التشفي الخفي، ثمّة حرص على إيداء البنت عن طريق إعلامها بأن الممن والويلات قد وافقتها منذ أن كانت جنينا في الرحم. ولا وجود في النصّ لما يمنع هذا التأويل، بل إن الإشارات التي تؤكد عديده متزوّجة. ستعد البنت مثلاً إلى المجاهرة بأن فعال الأم لا يمكن أن تفسّر إلا بكونها تعتبر البنت كائنًا نحسا قدم إلى الدنيا مخفورا بالويلات والمحن التي ستختصّ على العائلة. تكتب: «ترى هل ربطت أمي بين مقدمي إلى العائلة بالنحس الذي طرأ عليها، أعني إبعاد الانجليز لأبي إلى مصر منفيًا عن عائلته ووطنه؟» (ص ٢٠). استطاع السيرة بالتماس الأعذار لهذه الأم الأثمة. وتحوّل الجميل التي تبحث عن تبريرات لفعالها وصنائعها. تحدَّث البنت نفسها قائلة: «ما أحب أن أظلم أمي». وتبرّر حرصها على الإجهاض بكونها تعبت من الإنجاب. (ص ١٢) وتبرّر إيداءها الذي لا يهدأ باقتران حملها بالبنت بموت ابن عمها كامل عسقلان واقتران مولدها بإبعاد الانجليز الأب إلى مصر، وتعتبر تلك الكراهية رفضاً لا شعورياً للمصائب التي انصبت على العائلة. (ص ٢٠) لكن هذه التبريرات لا تبرئ الأم بقدر ما تبرئ البنت. إنها تأتي لتمنع المتلقي من أن يعتبر مواقف البنت من أمها ضرباً من العقوق ونكران الجميل. فأن تشهر بنت بأُمها وتدينها مسألة كفيفة، في حدّ ذاتها، بأن تفتح الكلام على فكرة العقوق. لذلك تتوالى المشاهد التي ترسم فعال هذه الأم وأدبتيها. إن الأم ترفض أن تهب ابنتها فرصة الحياة، وحين تفتش في إنجاز جرميتها تحوّل حياة البنت إلى جحيم لا يطاق. وهذا ما يتعارض بالكلّ مع مفهوم الأمومة نفسه. والناظر في سيرة فدوى طوقان يلاحظ أن الأم كانت تهب ابنتها «اللبنة» مكرمة. تحدَّث البنت الضحية عن

أمها قائلة: «لم تكن متفرّغة لي ولا مشتاقة إليّ بل أسلمتني إلى صبية كانت تعمل في المنزل اسمها (السيرة) لتقوم برعايتي وكان على أمي وظيفة إرضاعي فقط». (ص ٢٠) هكذا ترسم العلاقة بين الأم وابنتها. إنها علاقة أكثر دونيّة من العلاقة بين أنثى الحيوان ونسلها. إن أنثى الحيوان تحمي نسلها وترعاه ولا تكتفي بإرضاعه. ثمّة إلحاح على أن هذه العلاقة تمّ إفقارها واختزالها إلى درجة تجعلها أدخل في عالم النباتات حيث تكون العلاقة بين النبتة والبذرة علاقة تغذية لا غير. فعلى النبتة حالما تشهد النور أن تواجه قدرها وحيدة وتبحث لها عن مكان تحت الشمس ولا معين ولا مساعد. إن أمومة البذرة، في عالم النبات، هي الدرجة الصفر من الأمومة. أما في عالم الحيوان فإن الأمومة تشهد نوعاً من الإثراء إذ تنفتح على الرعاية والحماية. وتبلغ مع الإنسان مستوى القيمة الإنسانية إذ تصبح رعاية للكائن وإسعاده له. إنها عطاء يكشف عظمة الكائن ومقدرته على الكرم ومسؤوليته على استمرار الحياة. فالأمومة، من هذا المنظور، إنما تدلّ على أن الكائن مؤتمن على الحياة. بهذه المعاني أيضاً يطفح الجذر اللغوي «أمم». إنه يدلّ على حشد من المعاني الإيجابية كالنعمة والملاذ والهداية والأصل وما يجمع ولا يفرّق. جاء في لسان العرب مادة «أمم»: «الإمّة، بالكسر، العيش الرخيّ... والإمّة النعمة... وأمّ القوم وأمّ بهم: تقدّمهم، وهي الإمامة... وأمّ الشيء أصله... يقال للمرأة التي يأوي إليها الرجل هي أمّ مثواه... وأمّ القرى: مكّة، شرفها الله تعالى، لأنها توسّطت الأرض فيما زعموا... وأعلم أن كلّ شيء يضمّ إليه سائر ما يليه فإن العرب تسمي ذلك الشيء أمّاً». لكن كلمة الأم تفرغ من محتواها، في سيرة فدوى طوقان، وتشهد الأمومة نوعاً من التحوّل الفاجع المروّع. فتحوّل المشاهد التي ترسم الأمومة ضارية كاسرة. حتى لكأنّ الأم التي حرصت على التخلّص من البنت أيّام كانت جنينا في رحمها لم تغفر لهذا الجنين صموده وعناده وانتصاره على العدم، فألت على نفسها أن تجعل من مقام البنت تحت الشمس جحيما وويلا. لذلك جاءت السيرة لتشهد على هذا الوجه السادي القاتم الذي يجعل من الأم بليّة تتعقب البنت بالضرب والإذلال والتكثير.

تحدث البنت عن كل هذا في نبرة لا تخلو من تأس على الذات يكاد يحول الكلام إلى مرثية ذاتية. تجري مقارنة بين مشهد زوجة عمها أن تمسيتها لشعر ابتنتها في تودة وحنان، ومشهد أمها وهي تكيل لها من الضرب والإذلال ما لم تتمكن من نسيانها حتى لحظة كتابة السيرة. وترد المقارنة لتعمق إحساس المتلقي بما بين الأمومة ونقيضها من بون. وهي إنما ترسم حنان زوجة العم كي يكون سقوط الأم فظيها. نقرأ: «كانت زوجة عمي تجلس «شهيرة» أمامها تقوم بتمسيتها شعرها الطويل. وفي الوقت ذاته أكون قد اتخذت مقعدي أمام أمي لتقوم بتمسيتها شعري. كنت وأنا في مقعدي أنظر إلى زوجة عمي وهي تدل شعر شهيرة، تمسحه على مهل وتهامس معها بحديث الأم المهتمة بإشباع عاطفة ابنتها بشكل تلقائي وغريزي. وكان هذا كله يحدث أمام بصري وسمعي بينما كنت أتلقى الضربات على ظهري من قبضتي أمي العصبيتين بسبب ضيقها بتمللمي بين يديها. كان تمسيتها لشعري سريعاً عصبياً موجعا».

(ص ٢٢)

لقد تحول الحديث عن الطفولة، في أغلب الأحيان، إلى إدانة للأم واستجارة من ظلمها بالكتابة. حتى لكأنه مطلوب من الكلمات أن تتحمل تبعه ما صنع مع البنت حتى لا يصنع ثنائية. وهذا ما مذ السيرة بطابعها الثأري. إنها مدونة إشباع على خراب الأنوثة وخراب الأمومة في عالم بلا قيم. كانت الأم قد رحلت وطواها النسيان حين شرعت فدوى طوقان تكتب سيرتها. لكن الغفران وما يحققه من أمن في نفس القائم به لم يعرف طريقه إلى قلب صاحبة السيرة. ذلك أن حكايتها مع أمها تفوق حدود الاحتمال. وهذا ما تحرص على تبيانته وتدوينه. لقد تركت الأم في كيان ابنتها جرحاً لا يمكن أن يغفرها إلا إله يقر العزم على أن يهب رحمته لأشد الخطاة فظافة وقسوة وشروراً. أما صاحبة السيرة، من جهة كونها من البشر، فإن الغفران لم يجد طريقه إلى قلبها. وعلى الأم أن تجني ثمار الضغينة التي ظلت تزرعها في كيان البنت. هذا البعد الثأري الذي يتحكم بالكتابة هو الذي جعل النص يخترق اختراقاً من الداخل بالشكوى والتذمر، بالإدانة والتشهير والفضح «وقع علي ظلم أمي أكثر من مرة... لقد عاقبتني أمي ذات يوم

بدعك شفتي ولساني بزر من الغفل الحار... لقد عانيت من أمي...» هكذا تتوالى الجمل الطافحة بالتظلم والتأسي على الذات.

لم تشف صاحبة السيرة من حقدِها على أمها الأتمة حتى بعد أن رحلت الأم عن الدنيا. وهي تبرر ذلك بكون الأم لم ترحل حقيقة. فمثلاً لا يمكن أن ينتهي الشر من العالم لا يمكن لهذه الأم الأتمة أن تغيب. لقد ماتت فعلاً. لكن شبحها لم يمت. ومثلاً لا يمكن للأشباح وللكانفات الشريفة أن تختفي إلى الأبد مادام في الدنيا رفق، فإن هذه الأم تظل تعاود الظهور لترفع البنت الضحية. فأنتي للغفران أن يجد طريقه إلى قلب البنت المرعبة إن مادام شبح الأم يظل يعاود الظهور ومادامت جنايتها بيئة في حياة البنت لا يمكن أن تزول! إن الأم، في هذه السيرة، صنو العدم الذي يظل يملأ بالهلع قلب الإنسان. ويظل يترصّد خطاه ويقتفي أثره منذ لحظة مجيئه إلى الدنيا حتى القبر. نقرأ مثلاً: «بقيت على مدى سنوات طويلة أراي في الحلم وجهاً لوجه مع أمي - حتى بعد وفاتها - هي صامتة وأنا يغمرني شعور بالقهر المكتوم وإحساس عنيف بالغضب والظلم، أحاول الصراخ لأعبر لها عن ظلمي لها لكن صوتي يظل مخنوقاً في حلقى فلا يصل إليها. هذا الحلم واحد من كوابيس كثيرة كانت تعتريني في أثناء نومي باستمرار».

على هذا النحو المروع ظل شبح الأم يلاحق البنت. ولا يمكن للبنت أن تنجو من هذا الهول العائد من بين القبور والأجداث إلا إذا امتنعت عن النوم وأنتى لها ذلك! لقد رحلت الأم عن الدنيا لكنّها تمكنت قبل رحيلها من الإقامة في لاوعي البنت وستظل تتعقبها بالويلات حتى القبر. لا أمن ولا راحة إذن. إن الشبح لا يموت. ومن قبرها واصلت الأم فعالها وشروعها. هذا ما تشهد السيرة عليه فيما هي تكشف أن الأم قد تمكنت قبل رحيلها من تشويه البنت تشويهاً لا يمكن أن تشفى منه أبداً. فلقد كانت البنت في أول أمرها طفلة عادية مولعة مثل البنات في سنّها بالدمى. ولا وجود في السيرة لما يدل على أن الأم كانت على وعي بأن ميل البنت إلى اللعب بالدمى إنما هو سلوك متولد عن نزعتين دفتين في البنات عموماً، أعني الأنوثة الحانية والأمومة الكامنة. لكنّها حرصت، مع ذلك، على قتل هذين

الشعورين في ابنتها. تحدّث البنّت عن هذه المحنة قائلة: «حتى الدمي التي كانت تصنعها لي خالتي أو رفيقتي علياء من أعواد الخشب الدقيقة ومن مزق القماش، حتى تلك الدمي توقّفت عن التعامل معها منذ زجرتني أمّي بقولها: «مسحك الله، فكافك انشغالا بالدمي، فقد كبرت». كنت يومها في الثامنة من العمر، منذ ذلك اليوم لم احتضن دمية، وكانت العلاقة النفسية التي تربطني بالدمي أقوى من علاقتي بأي شيء آخر، فقد كانت تتحوّل بين يديّ إلى مخلوق حيّ، إلى طفل صغير أدلّه وأضاحكه وأغضب عليه وأعاقبه وأغني له فينام». لم تتزوّج صاحبة السيرة. لم تنجب أطفالا. لم تهب الحياة فرصة تجديد نفسها. بخلت بجسدها على الحياة. وتلك نتائج الذهنية الذكورية التي شوّعت أنوثة البنّت وحولتها إلى أنوثة عقيم. ثم كان أن الأم زرعت في البنّت فزعاً من الأمومة. هذا ما يرشح مشهد تحريم اللعب بالدمي بالذلاله عليه. وهذا ما يجعل من السيرة محاكمة عسيرة قاسية للأم وللذهنية الذكورية السائدة في مجتمع بلا قيم.

إن الأمومة، من جهة كونها قيمة بشرية خالدة، وأهبة الحياة وحارستها التي ترعاها رعاية الكاهنة للنار المقدسة. لكنّ الأمّ، في سيرة فدوى طوقان، لا تبخل بالحياة وتحصر على إبادتها فحسب، بل تحوّلها إلى عالم جحيمي لا يمكن للمرء أن ينجو منه إلا متى لقي حقه. إن الأم ليست حارسة الحياة بل هي لعنة الكائن ولعنة الحياة. ولما كان الأب رمزاً للذهنية الذكورية المزدمية بفعلها، وهو زوج هذه الأمّ الغشوم فإنّ اللعنة ستطاله أيضاً. ستحصر السيرة على رصد فعّاله المشينه. فهو الذي يسجن النساء في البيت. وهو الذي يوافق على حرمان البنّت من التعلم ولا يهبّ لنجدها. وهو الذي يكفّ عن محادثتها عندما تبدو عليها هبات الأنوثة. لكنّ السيرة لا تجرّه من الفضل مظلماً فعلت مع الأمّ. فيقع الإلحاح مثلاً على أنه وصل من شدة غضبه على الأمّ حين حاولت أن تتخلّص من الجنين أن قاطعها وامتنع عن محادثتها. تكتب فدوى طوقان: «ولأوّل مرّة في حياتهما الزوجية ينقطع أبي عن محادثة أمّي لبضعة أيّام، فقد أغضبته محاولة الإجهاض». (ص ١٣) ويقع الإلحاح أيضاً على أنه

وطنيّ يهبّ لنجدة الوطن المهّدّ بالويلات والمخاطر. فيتمّ إبعاده من فلسطين إلى مصر ويسجن في سجن عكا حيث يصيبه المرض الذي سيودي به إلى حقه. وبذلك تكون صورة الأب في سيرة فدوى طوقان وسيرة نزار قباني وأدونيس وعبد الرحمن بدوي واحدة أو تكاد. إن الأب شخص مناضل لا يقبل الضيم ولا يرضى بهوان الأوطان.

لكنّ السيرة لا تمجّده ولا تعلّيه مظلماً هو الشان لدى كلّ من نزار وأدونيس وعبد الرحمن بدوي، بل تقع المجاهرة بأن البنّت تقف منه موقفاً محايداً. فهو لا يحظى بحبّها. ولا تطاله كراهيتها. تحدّث البنّت عن أبيها قائلة: «لم أكن أحمل لأبي عاطفة قويّة، بل ظلّ شعوري تجاهه أقرب ما يكون إلى الحيادية، لم أفضّه ولكنني لم أحبه». لم يكن له أي حضور وجداني في نفسي إلا في أوقات مرضه أو حين يسجن أو يبعد لأسباب سياسية». (ص ١٣٥) لكنّها لم تغفر له إهماله لها فتحدّث عنه قائلة: «لم يكن يدي لي أي لون من ألوان الاهتمام أو الإيثار، حتى حين كنت أقع فريسة لحمن الملاميا في صغري ما كان ليدنو منّي أو يسأل عنيّ. وكان هذا الإهمال يؤلمني». غير أن موقف اللامبالاة هذا ليس خالياً من الدلالة. فقديمًا قالت العرب كلّ فتاة بأبيها معجبة. وجاء علم النفس الحديث طافحا بالحديث عن علاقة الحبّ المفترضة التي تكنّها البنّت لأبيها ورشّح «إيلكترا» لتصبح مجسّدة لهذا النزوع الدفين في المرأة (١٢) والناظر في هذه السيرة سرعان ما يدرك أن البنّت ظلّت منذ طفولتها المبكرة تبحث عن أب بديل. ولم يكن حدث البحث ذاك خالياً من الدلالة. لكنّ البنّت بلغت من شدة كراهيتها للأمّ أن عتت أباهما ملكاً لتلك الأمّ السادية. وكان أن زادها إهمال الأب لها تباعداً عنه. وستجد في إبراهيم أخيهما هذا الأب البديل. وهي تحدّث عنه لا باعتباره أباً بل باعتباره الأب الحاني. فتمجّده وتعلّيه وتعدّه المنقذ والمخلص والدليل الهادي إلى دروب الخلاص.

لذلك تتشكّل صورة إبراهيم نورانية بهيّة محاطة بهالة رمزية فتفتحها على أكثر من دلالة. إنه الأب البديل. تكتب: «أصبح إبراهيم بحنوّ الغامر وإيثاره لي

تعويضاً عن أب لم يشعرني أبداً بدفع عاطفته الأبوية» (١٣) وهي تحدث عن موت إبراهيم باعتباره يتما حقيقياً. تقول: «حين توفي إبراهيم، وكان أبي لا يزال على قيد الحياة، عرفت طعم اليتم الحقيقي». وهي تحدث بفضلها، وتذهب إلى حدّ الجزم بأنه كان يمثل التماعة الأمل الوحيدة في دياجير الجحيم الذي حكمت العائلة على البنات بالإقامة فيه. تكتب: «أول هدية تلقيتها في صغري كانت منه. أول سفر من أسفار حياتي كان برفقته. كان هو الوحيد الذي ملأ الفراغ النفسي الذي عانيت بعد فقدان عمي. والطفولة التي كانت تبحث عن أب آخر يحتضنها بصورة أفضل وأجمل وجدت الأب الضائع مع الهدية الأولى والقبلة الأولى التي رافقتها... كان تعامله معي يعطيني انطباعات بأنه معني بإسعادني وإشاعة الفرح في قلبي». (ص ٦٠)

هذه الهالة التي تحرص السيرة على أن تحيط بها صورة إبراهيم كثيراً ما تطفح بالدلالة على أن إبراهيم لم يكن أباً محسوب، بل كان رسول السماء لكائن معذب في الأرض لا يملك فكاكاً من عذابه. لذلك تقتالي الجمل التي تبثني هذا البعد وتبثني. تكتب مثلاً: «مع وجه إبراهيم أشرق وجه الله على حياتي». ونقرأ أيضاً: «في تلك الفترة القاسية من سني مراهقتي كانت يد إبراهيم هي حبل السلامة الذي ندلى وانتشلتني من بئر نفسي الموحشة المكتنفة بالظلام». (ص ٦٣) ولذلك أيضاً تتوالى الصفات التي تلح على أنه كان الأب الحاني. تكتب: «كان بالنسبة لنا ينبوع حبّ وحنان يقدق علينا من عطائه ويمنحنا من وقته ومساعدته». (ص ٦٢).

تلح السيرة أيضاً على أن إبراهيم كان طريقاً، كان درياً تشير إلى ما يجب أن تكون عليه الرجولة إذا أردت أن تنجو ممّا يجعل منها صنواً لخراب الكائن وخسرانه. فإبراهيم هو الذي ردّ للبنات إحساساً بأنها إنسان وليست أنثى مدانة. وهو الذي تمكّن من جعلها تتخلص من عقدة الأنوثة فلا تعامل نفسها على أنها حمالة عار ممكن أو محتمل. تكتب: «على غير عادة رجال الأسرة، كان يجلس معنا - نحن، أمه وشقيقاته - ببادلنا الحديث ويحكي لنا ممّا جرى

ويجري من شؤوننا الخاصة وبعض الشؤون العامة. كما كان يروي لنا الطرائف الأدبية والتاريخية ممّا يطلعه».

وفي حين كانت العلاقة بين البنات وأمه علاقة عدائية واضحة لا تني تغييراً من ميادين عملها ومجالات إفصاحها عن نفسها، وفي حين كانت العلاقة بين الأب الحقيقي والبنات علاقة إهمال متبادل ولا مبالاة، كانت العلاقة بين البنات وهذا الأخ الذي اضطلع بدور الأب البديل علاقة إشكالية متعدّدة الأبعاد والوجوه. فالبنات تجاهر بأنهنّ تعدّ الأب البديل. لكنها كثيراً ما تحدث عنه بطريقة تفتح صورته على صورة الزوج حيناً وصورة الابن حيناً آخر. وفي الحالتين ترسم صورة هذا الأب البديل باعتباره هبة السماء. إنه المنقذ والمخلص الذي جاء يصلح البنات مع أنوثتهنّ ويرمّم ما تبقى من تلك الأنوثة المسحوقة في عالم ذكوري بلا قيم. لقد أيقظ في البنات عاطفة طمسها القهر حتى كاد ينسيها مذاقها وبهاؤها. لقد جعلها تكتشف أن الرجل كائن يمكن أن يحبّ، سواء كان ابناً أو زوجاً أو أباً.

ثمّة في هذه السير والمذكرات والمحاورات، على تعدّد أصحابها واختلاف أزمّنتهم وتباين مواقفهم من قضايا الإنسان والوجود وقضايا الكتابة، نوع من التماثل الصريح فيما يخصّ الموقف من الأمّ. إنها كائن أثم يستحقّ التشهير والإدانة. وهذه هي صورتها في نصّ طه حسين وتصريحات يوسف إدريس وسيرة فدوى طوقان. أو هي مجرد وعاء يؤدّي وظيفة الحمل والولادة ثم يخفي من حياة الطفل نهائياً كما في سيرة نزار قبّاني. إنها تحضر لدنان، أو يقع تغيبها والإيماء إليها إيماء عابراً مثلما هو الشأن في سيرة سلامة موسى وأدونيس حيث يختزل حضورها حتى يغدو مجرد حضور شبحي باهت لا يكاد يرى. ويتمّ تغيبها والسكوت عنها فلا تحظى بالذكر أصلاً كما في سيرة عبد الرحمن بدوي وخليل حاوي. وحده الأب - سواء كان حقيقياً أو كان أباً بديلاً - ينال التّجليل ويحظى بالإعلاء. فترسم صورته على أديم هذه النصوص جميعها بهيئة نورانية تكاد ترفعه إلى مصاف أنصاف الآلهة أو إلى مرتبة الأبطال

الأسطوريين. ففي حين ترتسم الأمومة كاسرة أئمة مؤذية مدججة بالشروع والويلات والخسران أو مَحْبة غائبة لا تقدر على رعاية الحياة بل تكثفي بإنجاب الأطفال ثم تتركهم لمصائرهم، ترتسم الأبوة عطاليا وهيبات. إن الأب، في هذه النصوص، هو النموذج والمثل. والأبوة هي التماع النور الوحيدة في عالم أفقرت فيه الأمومة واختزلت في بعدها البيولوجي. تجمع هذه النصوص كلها على أن الأب -سواء كان حقيقيا أو كان أباً بديلاً- إنما يمثل نموذجاً لعظمة الكائن. فهو يجمع إلى البسالة والفطنة (سيرة بدوي) طبعاً انشاقياً ثورياً ووطنياً لا تضاهي (سيرة نزار قباني وأنونيس). وهو الهادي والمعلم والمنقذ والملاذ (سيرة سلامة موسى وفدوى طوقان وخلييل حاوي وأدونيس ونزار قباني ومذكرات بيرم التونسي) وهو الأب الحاني الذي يهب لتخفيف الأحزان (سيرة طه حسين). وفي حين تحرص النصوص جميعها على إحاطة فكرة الأمومة ذاتها بما يشين ويدين ويشهر، تحيط الأبوة بهالة تجعل منها طريقاً وقبلة. حتى لكأننا أمام خطابات تتفك على أن الأب هو الطريق إلى الخلاص. إن الأب هو الطريق المؤدية. أما الأمومة فنفق مظلم ودجاجير. والأم طريق مسدودة أو طريق كربة تمالأ بالويل والنكد حياة الإنسان. وهذا ما تجاهر به سيرة فدوى طوقان في حين تتكلم عليه بقية النصوص. لكن تغيب هذه النصوص للأم والاكْتفاء بالإيحاء إليها مسألة تشير، على نحو معين في التخيّل، إلى أن خلاص الابن مشروط بمدى تباعد عن الأم وتناسيها كي يحرث الخطى باتجاه الأب وما يجسده من قيم.

هل كان نجيب محفوظ وإها حين رسم صورة الأب في الثلاثية قاتمة كاسرة في منتهى القمامة؟ لكن صور الأب التي رسمها نجيب محض توهّم. فلا وجود في هذه النصوص لأي ملمح من ملامح السيد أحمد عبد الجواد. لا وجود في سلوك الآباء وكيفيات تعاملهم مع أبنائهم وزوجاتهم لما يشير ولو إيحاء إلى أن المجتمع مع مجتمع رجالي ذكوري مزدوم بذكوريته يشهرها في وجه الأنثوة سلاحاً. حتى أن الناظر في هذه السير والمذكرات والمحاورات يكاد يسلّم بأن الأبوة تجمع في رحابها ما يجعل منها أبوة حامية وأمومة حانية في الآن نفسه. إن

صورة الأب جذابة بهية نورانية. الأب طريق وقودة. الأب جماع قيم وخصال مدوحة. أما الأم فإن حضورها أقرب إلى الغياب وبه أشبه. وحين تحضر تحاط بهالة تجعل منها صنواً للأبالة. فتغدو رمزاً أو تلتحف بملامح الرمز. إنها جماع الخصال المذمومة التي تجسد دونية الكائن وخسرانه. مدانة هي الأنثوة إذن. ومدانة الأمومة أيضاً. ووحدها الرجولة تنال السؤدد والمجد. وحدها الأبوة تحظى بالتبجيل والتمجيد والإعلاء. وعلى هذا جريان هذه النصوص جميعها.

يحاول جيلبار دوران Gilbert Durand في Les Structures anthropologiques de l'imaginaire أن يرصد صورة «المرأة المشوّهة» فيبين أن الأنثوة قد اقترنت في الذهن البشري عامة بالماء. ذلك أن سيولة الماء وسيولة الحيض واحدة. ودم الحيض هو ما يجعل الأنثوة مفتوحة على فكرة الشؤم. فالمرأة كائن مائي قمري. ومثلما تتبع المياه في مدّها وجزرها دورة القمر تخضع دماء الحيض لدى المرأة للدورة ذاتها. ثمة بين الأنثوة والقمر علاقة سرّية. والقمر إنما يجسّد المظهر المأسوي للزمن. ففي حين تحافظ الشمس على مظهرها فلا تتغيّر إلا في حالات الكسوف النادرة. يمعن القمر في التبدّل والتحوّل. فيكبر ويصغر ثم يختفي تماماً. إنه يجسّد في حركته فعل الموت وفعل الزمن وطمعهما الضاري الكاسر. ويخلص جيلبار دوران إلى أن دم الحيض مرتبط بفكرة موت القمر. (١٤) وبهذا التماثل تنفتح الأنثوة ذاتها على فكرة الشر. ومن هنا تلتحف الأنثوة بعدد هام من أبعادها الرمزية وتنفتح على صورة «الأم الرهيبة»، صورة السُعالة التي تعزّزها المحظورات الجنسية. لأن الخيال المعادي للأنثوة يتدخّل في تولين هذا التصور بواسطة خلق تماه بين الزمن وموت القمر والحيض وما ينجرّ عن الجنس من مخاطر. هذه الأم الرهيبة هي النموذج اللاواعي لكل الساحرات الطاعنات في السن ولكل الجنيات الشريرات اللواتي يؤثّن الحكايات الشعبية. (ص ١١٣)

هذا التوازي بين الأنثوة الكاسرة والأمومة الشريرة الرهيبة هو ما يقع الإلحاح عليه أيضاً في معجم الرموز والأغراض الأدبية des symboles et des thèmes littéraires Dictionary فيقع رسم صورة الأم الأكل، الأم الرهيبة

كالسعلاة، مقترنة بصورة القمر ورمزية دم الحيض. فالوعي البدائي الذي أخذ بالقمر، وبالاتسناد إلى دورة القمر بنى توقيمه للزمن، ونظم تقاليده الاجتماعية ونظمه الزراعية لم يكن بإمكانه إلا أن يعد الدم رمزا من رموزه الأساسية، «ولا سيما دم الحيض الذي تلتقي فيه سمات الدّسّ (صنو الموت) والدياجين.. الدّسّ الجسدي والروحي. وهذه كلها نعتت تسند إلى الأمّ الأكل... إن هذه السمات هي منبع الغموض الذي يحاط به الدم باعتباره الوسيلة التي بها تستمر الحياة وبها يمكن أن تتلف. وهو الغموض نفسه الذي يحيط بدم الحيض الذي تعتبره الحضارات جميعها صنو الحظر الجنسي لأن المظاهر الفيزيولوجية المرافقة له تعد لدى النوع البشري عامة عاملا يوقظ الرغبة الجنسية، وتمثل نداء جنسياً يجب التصنن منه. (١٥) غير أن هذه التأويلات لفهم الأنوثة والأمومة لا يمكن أن تجلي الغموض وتوضّح الأسباب التي أدت إلى تخييب الأمّ أو إدانتها والتشهير بها في هذه السير والمذكرات والمحاورات. ثمّة دلالات أخرى تظلّ لائذة بالصمت ولا يمكن للتأويلات الانثروبولوجية وحدها أن تحيط بها. ثمّة دلالات متأنية من صميم الثقافة العربية ورموزها وتغريبه الكائن في رحلة بحثه عن المعنى طيلة مسار هذه الثقافة. فكثيرا ما رسمت المتون القديمة للمرأة صورة من خلالها تترأى محنة الإنسان وتغريبته في براري الفناء. إن المرأة في كتب الفقه وكتب الأخبار وكتب السيرة والقصص كثيرا ما تأتي لتجسد فكرة الشرّ. والنساء حيائل إبليس ومصايد. هذا ما تلح عليه المتون القديمة. لكن صورة الأمّ في هذه السير والمحاورات والمذكرات إنما تمثل الصدى المباشر لألا عيب المتخيّل الجماعي وحيله وسلطانه. لكأنها ترغم على تحمل الخطيئة التي كانت في البدء. ومثلما حملت حواء الجريرة كلها، مثلما اعتبرت طريق آدم إلى التهلكة سترتسم صورتها قائمة في هذه النصوص. بل حواء لا تقطن الماضي. وهي لم ترحل عن الدنيا أبداً، بل تقيم على الأرض لتواصل كيدها وفعالها. لكن التصوّر الذي يعتبر النساء جميعهنّ مجرد أقنعة وتجليات لتلك الأنوثة الماكرة التي صنعت في البدء خراب الكائن يعاود الظهور في

هذه النصوص متّخذاً له دروباً ملتوية مداورة ممّنة في الرّيح والتّخفيّ.

الهوامش:

- ١ - عبد الرحمن بدوي، سيرة حياتي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠، ص ٦.
- ٢ - نزار قبّاني، قصّتي مع الشعر، ضمن الأعمال النثرية الكاملة، بيروت: منشورات نزار قبّاني، ١٩٩٣، ص ٢٠٩.
- ٣ - بيارم التونسي، مذكرات بيارم التونسي، بيروت-صيدا: المكتبة العصرية للطباعة والنشر، (د.ت)، ص ٢٣.
- ٤ - سلامة موسى، تربية سلامة موسى، ص ٩٥.
- ٥ - خليل حاوي، «السيرة الناقصة»، مجلة الآداب العدد ٦، حزيران، ١٩٩٢، السنة الأربعون، ص ١٠٠.
- ٦ - ميخائيل نجمة، سبعون، بيروت: مؤسسة نوفل، الطبعة الثامنة، ١٩٩٣، ص ١٨٠/٣.
- ٧ - رجاء النقاش، نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأشواق جديدة على أبنه وحياته، القاهرة: مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٩٨، ص ١٦.
- ٨ - حوار مع أدونيس، أجراء مارغريت أويانك ومصمويل شمعون، مجلة عبّون، ليون-ألمانيا: منشورات الجمل، عدد ٦، السنة الثالثة، ١٩٩٨.
- ٩ - يوسف إدريس، «أنا.. أنا.. أنا فقط»، مجلة الكرمل، العدد ١٢، ص ١٩٠.
- ١٠ - طه حسين، الأيام، القاهرة: دار المعارف بمصر، الطبعة الخمسون، ١٩٧٣، ص ٦.
- ١١ - فدوى طوقان، رحلة جبليّة رحلة صعبة، سيرة ذاتية، بيروت: دار العودة، الطبعة الثانية، ١٩٨٥، ص ١٢.
- ١٢ - إيلكترا هي ابنة أغاممنون الذي خاض حرب طروادة، وبعد تسع سنين من الحصار المريع تمكّن في السنة العاشرة من دخول مدينة طروادة، وعاد مظفراً. لكن زوجته كليتمينسترا غدرت به عندما كان خارجاً من الحصار «ألقت عليه غطاءً قفصافاً خيطاً فيه كالشبكة ولم يستطع أن يدافع عن نفسه عندما أهوت عليه بالفاأس وضربتة ضرباتاً فلاثاً ألقت عليه الأرض صريعاً»، ثم نصّبت عشيقها إيجيست ملكا. وتستمكن إيلكترا بمعيفة أخيها أوديس من قتل الأمّ والثأر لأغاممنون. لذلك صارت إيلكترا ترمز في علم النفس إلى افتتان البنت بأبيها. انظر عماد حاتم، أساطير اليونان، ص ٦٣٣-٦٤٥.
- ١٣ - فدوى طوقان، رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص ١٣٥.

١٤ - Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris: Bordas, 1969, p 118- 119

١٥ - J. Aziza, cl. Olivier, et R. sotrick, Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires (Paris: Fernand Nathan, 1978

امرئ القيس

بنيتهما ومعناها

عدنان حيدر، ترجمة : خيرى دومة *



معلقة امرئ القيس تقنية شعرية تقوم على المراوحة بين القيم الموجبة والقيم السالبة، وهي تقنية جوهرية بالنسبة لمعنى المعلقة ومبناها (١). إن كل وحدة من وحدات المعلقة تنقسم إلى عدد من المكونات التيمية، تدخل في علاقات جدلية مع أغراض الوحدات الأخرى، أحياناً توازي هذه الأغراض وتماثلها، وأحياناً تضفي عليها طابعاً محايداً. كل وحدة (بصياغتها الخاصة وبالطابع الخاص لأغراضها) تفترض إما قيمة موجبة في جوهرها أو قيمة سالبة ؛ فتحدد استيعابنا وتأويلنا لكل سماتها الشعرية. وبعبارة أخرى، فإن لكل وحدة مجالاً استعارياً يحدد اتجاه (وغرض) أي تضيق أو توسيع للمعنى المجازي أو الرمزي، وهذا المجال الاستعاري ليس مجرد مجمل العلاقات بين الصور والموضوعات في الوحدات المفردة، بل هو أيضاً - وربما كان لهذا معنى أكبر - نتاج للبنية الكلية للقصيدة ؛ النقص / التوسط / اتزان النقص.

لتعديل هنا يتعلق بدرجة القيم الموجبة والسالبة في كل وحدة، وهي الدرجة التي لا تدل عليها علامات الزائد والنقص بشكل واضح ؛ لأنها نتاج متغيرات أخرى مهمة، مثل النغمة والشعور اللذين يختلفان من وحدة إلى أخرى (ونحن نستخدم النغمة والشعور هنا بالمعنى الذي قصد إليه أي. أ. ريتشاردز). وبهذا المعنى، تكون النغمة والشعور وظيفتين هامتين ناتجتين عن انخراط قناع الشاعر - أو

في هذه النقطة يمكن لتعديل وتوضيح طيفيين في مخطط المعلقة، أن يلقي الضوء على درجة تركيز القيم الموجبة والقيم السالبة في كل وحدة :

++	+-	++	+-	+-	+-
(الاطلال)	(المرأة)	(البيضة)	(اللبل-الذئب)	(الجواد)	(السيل)
٩-١	٢٢-١٠	٤٣-٢٣	٥٢-٢٤	٧٠-٥٣	٨٢-٧١
نقص	نقص	نقص	نقص	توسط	توسط

* مترجم وأكاديمي من مصر.

ونحن نتحدث عن القيمة الدلالية للوحدات المختلفة في القصيدة، حدثت إشارات متعددة لأزمة الفعل، ولجأت الاعتقاد والديمومة والتمام في بعض الأفعال، دون إشارة إلى موقعها في الزمان. وفي لغة تعتمد على الجهات Aspectual Language كاللغة العربية، يمكن أن يكون للأفعال - تامة وغير تامة - دلالة إما على الماضي أو الحاضر أو المستقبل، وذلك اعتماداً على دورها في السياق النحوي المحدد. وهذه السمة التي تميز الفعل في اللغة العربية تؤدي إلى معاناة في ترجمته^(٢). وحين لا يكون الشعر الذي بين أيدينا خطياً ولا تطورياً، بل شعر قائم على التوسيع والتوازي والتعارض، تصبح مسألة الإشارة إلى الزمن مسألة حاسمة؛ وعليه، فإن امرأ القيس حين يبدأ وحدة الجواد بحدث معناد: «وقد أغتدي والطير في وكناتها»، فإنه لا يتحدث عن ماضٍ محدد أو حاضر محدد، إنه مرة يشير إلى الماضي ومرة يشير إلى الحاضر ومرة إلى المستقبل. ومثل هذه الملاحظة شديدة الأهمية بالنسبة لفهمنا للوظيفة التوسيطية للجواد، إذ يراه الشاعر ذا قيمة أبدية.

في بعض الأحيان، يكون للتغيرات المفاجئة في الزمن النحوي وفي جهة الفعل، قيمة جمالية في الأساس؛ ففي وحدة السيل على سبيل المثال، نرى في البيتين ٧١-٧٢ مجموعة من الأفعال في الحاضر التاريخي، وذلك في محيط من أفعال ذات دلالة ماضية في نهاية وحدة الجواد وبقية وحدة السيل. ومثل هذا التجاور للسياقات الزمنية يمكن الشاعر في البيتين ٧١-٧٢ من جعل تأثير البرق وسيطاً، وكأنه مجرد آلة سينما تصور الحدث عن قرب أحياناً. وكما يوضح أبو ديب أيضاً في دراسته عن قصيدة لبدي:

«هذا التقوية للزمن، المستويات المتغيرة للزمان، وخلق واقع خيالي خالص، أمور لها دلالتها البنائية الخاصة؛ ذلك أنها قد تساعد في الكشف عن نقطة التماثل على المستوى البنائي بين خصائص القصيدة وخصائص الأسطورة. لكننا يمكن أن ننظر إليها - على مستوى مختلف - وكأنها تعكس القوة الفاعلة غير الواعية في عقل الشاعر، قوة منح الحياة والجدوى في مشهد الدمار^(٣) (النقص)»^(٤)

وأكثر الأمثلة وضوحاً على خلق مثل هذا الواقع «الخيالي» أو المجرد هما البيتان الثالث والخامس من المعلقة. إن

عدم انخراطه - في اللغات السردية الساخرة، وفي عمليات الوصف داخل القصيدة؛ فهناك قدر كبير من الاختلاف بين الحزن والخضوع المهيمنين على وحدة الأطلال، والسعادة والتحمدي اللذين يميزان وحدات التوسط واتزان النص. والأمر نفسه بالنسبة لعجز قناع الشاعر وعدم قدرته على بث الحياة في الأطلال، في حين تتضح قدرته التي تكاد تكون سحرية على خلق العاصفة ببرقها ومطرها في وحدة السيل، وجعل الجمهور يراها. ومن هذه الزاوية، لا يمكن لوحدة البيضة أن تكون جزءاً من الوحدة السابقة عليها مباشرة؛ ذلك أن الودحتين تشكّلان تعارضاً واضحاً، على أساس من الإحساس وحده (الإحساس بالكآبة في وحدة النسوة، والرعونة في وحدة البيضة). وعلى وجه العموم، وحين نأخذ في اعتبارنا تلك العوامل، ستكون وحدتنا الأطلال، والذنب والليل، سلبيتين أكثر من وحدة النسوة، وستكون وحدتنا البيضة، الجواد ممثلتين بقوة لتزايد في القيمة الموجبة، تلك التي بلغت ذروتها عموماً في وحدة السيل.

وبين وحدتي النص (الأطلال) واتزان النص (السيل) تتناوب وحدات النص والتوسط (الجواد والبيضة)، لكن ما يميز التوسط عن اتزان النص ليس درجة إيجابية القيمة بل الطبيعة الشاملة لهذه الإيجابية. إن وحدة السيل وحدها هي التي تتناول إعادة بناء النظام القبلي والثقافي والطبيعي، وهي القيمة التي كانت موجودة في الوحدات السابقة ولكن بشكل منقوص أو غير مكتمل. وحدها وحدة السيل - وهي ذاتها وحدة موجبة - جاءت مسبقة بوحدة أخرى موجبة، بما يعني أنها لا تحتاج إلى توسط جديد. إن وحدات التوسط تتجه أساساً إلى النص في الوحدة - أو الوحدات - السابقة عليها، ولا تتجه إلى النص القادم في الوحدات الأخرى إلا بشكل ثانوي.

وهكذا تكون الوظيفة الأولية لوحدة البيضة، هي تحييد الآثار المترتبة على الرفض الذي يعانيه الشاعر في علاقته بالنساء الأخريات، وهذه الوحدة لا تصلح - بشكل مباشر - الأضرار التي تصيب الطبيعة بها القبيلة، أو الهموم الفردية والجماعية الناتجة عنها. وعلى هذا يكون وجود وحدة الليل والذنب بعد وحدة البيضة، هو الطريقة التي يتبعها الشاعر - أو قناع الشاعر - في تنبيه مستمعيه إلى أن مزيداً من التوسط أمر متوقع قبل إمكانية الاتزان.

الشاعر حالات اليأس التي تنتابه، إنها تبدو كذلك اختباراً للسعادة القصوى، حتى ذُكر الشاعر وجمهورية أنه لا يوجد في الحياة شيء مطلق.

لقد جاءت أول إشارة للذاكرة في البيت الأول من القصيدة، حيث يتذكر الشاعر وصاحبه - أو صاحبه - الأيام السعيدة، حين كانت الديار عامرة بالقبيلة وبمحبوبة الشاعر؛ ومن ثم فإن الماضي يُستدعى إلى تعارض كامل مع الحاضر، وكل شيء كان موجوداً في لحظة إبداع القصيدة يصبح فوراً في حالة تعارض مع حالة السكنى السابقة بالنسبة للديار، مما يعمق حزن الشاعر ويدعو الجمهور إلى تقمص الحالة.

ويتم استفزاز الذاكرة مرة أخرى في البيت الرابع، لكي تجسد حزن الشاعر تجسداً درامياً، وفي البيت السابع تعود إلى توسيع هذا التجسيد الدرامي وتعميقه، حين يدخل إلى الصورة عنصر آخر من عناصر الفراق (الظعن). وتؤكد الإشارة المحددة إلى أم الحويرث وأم الرباب، أن الرحيل المحد للمحبوبة في البيت الرابع له سابقة واحدة على الأقل. وهكذا تكثف الذاكرة هلع الشاعر من ناحية، وتحاول من ناحية أخرى تجسيد ذلك الهلع بأن تحيي ماضيها أساسياً يقول: تلك هي الأشياء، وللمرء أن يقبلها أو يرفضها.

أما وحدة النسوة، فهي تجربة قائمة على الذاكرة من البداية إلى النهاية: ذلك أن سياقها الزمني موجود قبل أن يقف الشاعر أو يتخيل نفسه واقفاً على الأطلال البالية، وربما قبل مشاهد ظعن المحبوبة في البيت الرابع وظعن النسوة في البيت السابع. إنه يتذكر العذاري أولاً (الآيات ١٠ إلى ١٢) ثم يتذكر عزيزة (الآيات ١٣ إلى ١٥) ولكن لا يبدو واضحاً أي التجريبتين وقعت أولاً (لا أقصد في النص، وإنما في تجربة الشاعر). إننا متأكدون تماماً أن علاقته بـ«الحلي» و«المرضع» تعد توبيخاً لعزيزة على رفضها إياه، بل إننا ربما لا نلمح علاقة تجربته مع «فاطمة» بتجربته مع النساء الأخريات المشار إليهن سابقاً، كل ما نعرفه أن الشاعر يتذكر مغامراته مع النسوة التي وقعت في زمن سابق على زمن الأطلال. ورغم أن هذا الانسحاب الدائم إلى ماضٍ غير محدد ليس انسحاباً لاحقاً، بالمعنى التاريخي التعاقبي، فإنه مع ذلك يخلق هوة وانفصالاً ومسافة جمالية بعيداً عن الأثر المدمر للأطلال البالية.

مباشرة الفعل «تري» في البيت الثالث، التي تجعل التجربة في السياق الحاضر أو الحاضر المستمر، تساعد في إبراز قيمة بحر الأرامز في الديار المهجورة. أما الفعل «يقولون» في البيت الخامس، فينتولي على حضور لحدث معتاد، وهو ما يقف على النقيض من الماضوية الواضحة لفعل «تحمّلوا» في البيت الرابع، ويساعد الشاعر في أن يتجاوز أساء لفراق محبوبته. وكما رأينا من قبل، فإن نفس الأثر يتم تحقيقه باستخدام الفعل «تري» في البيت ٧٩. غير أن الغرض هناك كان أقرب إلى جعل القارئ أو المستمع مشاركاً في متابعة أتران النقص. «تري» الأولى في البيت الرابع تشي بحضور محدد، بينما تشير «تري» الثانية إلى مستقبل منقطع.

أحياناً يتحول الماضي غير المحدد إلى ماضٍ محدد، وذلك من خلال الاستغراق في قنّاع الشاعر؛ ففي وحدة الليل والذئب يتم هذا في شكل مناجاة أو مونولوج غير مباشر مع الليل والذئب (الآيات ٤٥-٤٦-٤٧-٥٢)، غير أن الأثر الناتج هنا ليس نوعاً من إضفاء الحياة والجدوى على مشهد الدمار، بل نوع من التكثيف لحزن الشاعر وبقوطه. ثم استخدم الحوار - كما هو حادث هنا - بجعل الليل وثيق الصلة بوحي الشاعر ووعي الجمهور، وكأن لهذا التلاعب بالسياق المكاني في وحدة الليل والذئب أبعاداً زمانية ودلالية. ولكن سواء كان المقصود بهذه الأبعاد التركيز على القيم الموجبة أو السالبة، فإن ذلك لن يتحقق إلا بالرجوع إلى منطق تناوب هذه القيم في بنية المتعلقة ككل. وبأسلوب كهذا، ولكن لأغراض دلالية مختلفة (تأكيد الدور الموجب للموسم)، كان المشهد الدرامي للصيد في وحدة الجواد، الذي جاء وكأنه حدث حدث بعد وصف الجواد، ووضع وقائع الصيد في علاقة زمانية ومكانية جديدة. وكان الزمان والمكان يدخل كل منهما مع الآخر في علاقة متبادلة، بحيث يصبحان لا معنى لهما إذا نظرنا إليهما منفصلين، خاصة إذا كان الهدف النهائي هو إظهار لادلتها البنائية بالنسبة للقصيدة ككل.

وهذا الأمر أوضح ما يكون في الدور الهام الذي تلعبه الذاكرة. لقد تم استفزاز الذاكرة في بداية كل وحدة من المعقلة، فضلاً عن استفزازها داخل وحدات النقص حيث تتركز الأهمية أساساً على الوظيفة التوسيطية. غير أن الذاكرة لم تكن مجرد وسيط يستدعى عادة ليتجاوز به

الماضي في مواجهة دمار الحاضر، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى هي تحتفل بعودة قوى الطبيعة الموجبة، الميلاد الجديد الذي يوازن عقم الحياة الموصوف بقوة خلال وحدة الأطلال.

لكن اللافت أن النظام يقوم على حساب أشكال أخرى من الحياة، وأن الدمار في وحدة السيل لا يزال واضحاً في كل مكان، غير أن النقص يجد ما يوازنه ولو للحظة واحدة على الأقل. وحيث إن سرعة الزوال هي المبدأ الهادي في هذه القصيدة وفي القصيدة الجاهلية بشكل عام، فإنها ليست إلا مسألة زمن أمام القوى السالبة، وما تلبث الطبيعة أن تؤكد نفسها. إن الحركة في القصيدة من البداية إلى النهاية حركة هاربة من الموت في اتجاه الحياة.

وعلى وجه العموم، فإن تبدلات الزمان والمكان تلعب دوراً بنائياً مماثلاً للتعارضات المطردة بين القيم والتجارب الموجبة والسالبة، وهي المسألة الأساسية في الرؤية الجاهلية. هناك تبدل طوال الوقت من النقص إلى اتزان النقص، من النهار إلى الليل، من السعادة إلى الأسى، من المحل إلى الجفاف، من الرفض إلى القبول والعكس. الزمان والمكان يتغيران. وإلى جانب القيمة الواضحة لمثل هذه التغيرات بالنسبة للبنية الخارجية للقصيدة، فإن عمليات الاسترجاع ووضع المسافة المكانية تجعل الأزمنة متعاصرة، من خلال التحام الماضي والمستقبل في إطار الحاضر. ومثل هذا التلاعب بالزمن الداخلي^(٤) يمكن الشاعر من تحقيق كثافة في التعبير، وشمولية في الوعي، مؤلفاً من كل عناصر الزمان والمكان المتداخلة. والذي يكمل كل هذا في النهاية هو الحركات المللية والنهارية، وهي الحركات التي تكشف تشكيلات الرؤية الجاهلية: فغراق المحبين يقع صباحاً (في النهار)، وكذلك المغامرات المختلفة للشاعر في الأبيات من ١٠ إلى ١٥. لقائه بالحبلى والمرضع فقط هو الذي يقع ليلاً، وذلك كما هو واضح من الفعل «طرقت» (أي زرت ليلاً). أما المشهد مع فاطمة فيقع دون إشارة إلى الليل أو النهار، ربما لأنه مشهد يفتقر إلى تحديد اللقاء المجسد الذي يميز مغامرات الشاعر الأخرى. تحتوي وحدة ارتباط الشاعر بنسائه إذن على تقديم لليل والنهار، والمشهد مع فاطمة مشهد محايد وبلا أثر على الحركة النهارية/الليلية. وكون هذه الحركة متضمنة لمشاهد الظن يشير إلى العلاقة

والسياق الزمني للبيت ٢١، أي بداية وحدة البيضة، يظل سياقاً مبهماً إذا لم نشر إلى الدور الإيجابي الذي تلعبه الوحدة ككل في جدل القيم الموجبة والسالبة داخل القصيدة. وحين ننظر إلى وحدة البيضة، بصفتها وحدة توسطة بين الشاعر وصديقاته من النساء بعد أن عانى سلسلة من عمليات الرفض، فإنها تتمثل حركة أخرى إلى الماضي، مسافة جمالية أخرى، لا بعيداً عن الحالة المؤسسة للأطلال فحسب، بل بعيداً كذلك عن كل التداعيات السالبة لذكريات الشاعر المختلفة حول علاقات الحب العقيمة. وكأن استدعاء تلك اللحظة النفسية معادل لاستبعاد كل تجارب الحب السابقة المجهضة.

غير أن منطق الرؤية يفرض ألا يتمتع الشاعر بالسعادة المطلقة في صلبة البيضة، وهكذا تعود الذكريات، ذلك الزمان ذو القوة السالبة الذي يذكر الشاعر وجمهوره بأن السعادة أمر عابر، مثل كل شيء آخر في الحياة. يتذكر الشاعر ليل الغراق الذي لا ينتهي، وهو الليل الذي يقف في تعارض مع ليل الحب الذي استمتع فيه مع البيضة. وعلى هذا النحو يتضح أن الذاكرة يمكن أن تبعث الحياة والسعادة في مشهد الموت، أو يمكن أن تستدعي الموت والأسى حتى تختبر الانغماس الشديد في الحياة. وتُستدعى الذاكرة في الوجدتين الأخيرتين من المعلقة لكي تتوسط وتؤسس النظام من جديد في الحياة، ويتحرك الشاعر - من خلال التطاق مع جواده المثالي - إلى خارج الزمن، ولا يصبح موضوعاً للتغيرات الناتجة عن الزمن، والتي تؤدي إلى تدمير التماسك القبلي وتدمير روابط الحب بين الأفراد. والأهم من هذا، أن تطابق مع الجواد يساعد على استعادة إيمانه بقدرة الجواد على الفعل والنجاح (ومن ثم قدرته هو نفسه لأنه أصبح وجواده شيئاً واحداً).

في وحدة البيضة كان قد حقق الثقة فعلاً في قدرته على الحب، وأصبح مقبولاً من قبل امرأة مثالية، لكنه يترك كل هذا ليحتفل بعودة النظام الشامل للحياة والطبيعة، لقد أصبح هو نفسه مطلوباً بالقدرة على خلق ذلك النظام، فمشهد البرق يبدو كأنه ساحر يستدعيه الشاعر من الماضي. في وحدة الأطلال يستدعي صديقه أو صديقيه ليعاين دمار الذي أصاب ديار المحبوبة، وليتذكرا زمناً كان النظام فيه سائداً، وفي وحدة السيل يدعو صديقه لمعاينة عودة النظام. إن الذاكرة تكثف الأسى: نظام

الوثيقة بين الظلن(فراق)المحبوب نتيجة لحركة القبيلة) ووحدة النسوة، وهي الوحدة التي تتضمن أنثراً سالباً على الشاعر أكثر من أنثى «الظلن».

ويقع اللقاء الجنسي مع البهضة ليلاً، حين تكون نجوم الثريا في موقعها المفضل(البيت ٢٥)، غير أن اللقاء يمتد إلى الصباح التالي حين يصف الشاعر استيقاظ البهضة من نومها، هنا تكون الحركة من الليل إلى النهار، وتقف في تعارض مع الحركة السابقة، وكأن الحركات تصور الاختلاف بين الوحدات والمشاهد. إن مشهد الليل في وحدة الليل والذئب مختلف؛ لأنه يبدأ وينتهي ليلاً. لا حركة في هذا المشهد، كما أنه لا إشارة واضحة إلى الليل أو النهار في مشهد الذئب، وهو مشهد يمثل - من أي منظور آخر - امتداداً لمشهد الليل.

وتكرر الودعتان القائمتان - وحدة الجواد، ووحدة السيل - نفس النموذج القائم في الحركتين الأوليين؛ إذ تبدأ وحدة الجواد في الصباح الباكر وتنتهي في الليل(البيت ٧٠)، بينما تبدأ وحدة السيل بإشارة إلى البرق، ورغم أنه لا توجد إشارة واضحة على أنها تقع ليلاً، فإن إمكانية كونه قائمة بقوة؛ فالبيت ٧٢ على سبيل المثال يشير إلى وميض البرق الذي يشبه فتيلة مصباح الراهب(والمفترض أن الراهب يستخدم مصباحه ليلاً)، وحيث إن الحادثة كلها متخيلة، فإن علاقة البرق بمصباح الراهب ليلاً(على المستوى الاستعاري) ربما قصد منها علاقة برق معين بالليل، وتستمر الوحدة بعد ذلك أثناء الصباح(البيت ٨١) ثم تنتهي بالمساء، بحيث يتكشف لنا هذا النموذج: من نهار إلى ليل - مشهد الظلن ووحدة النسوة

من ليل إلى نهار وحدة البهضة
من ليل إلى ليل وحدة الليل والذئب
من نهار إلى ليل وحدة الجواد
من ليل إلى نهار وحدة السيل

لكننا لا بد أن نلاحظ أنه لا الليل ولا النهار يملك وحده وظيفة مطلقة أي معتادة في البنية العامة للقصيدة؛ فالنهار كما رأينا قد تكون له علاقة بالنقص، أو التوسط، أو اتزان النقص. والليل قد يلعب وظيفة مزدوجة(موجبة أو سالبة) اعتماداً على علاقته بجديلية القيم الموجبة والسالبة في المشاهد والوحدات السابقة واللاحقة. وهكذا يقع الفراق في الصباح، ولكن هذا لا يعني أن لكل صباح إحياءات سالبة، والليل يجمع الأحبة (وحدة البهضة)، ولكن الليل يرمز أيضاً إلى فراق الأحبة والافتقار إلى الصحبة (وحدة الليل والذئب). في وحدات

التوسط، واتزان النقص (وحدات البهضة، والجواد، والسيل) يكون الليل والنهار مرادفين للسعادة والصحبة، أما في وحدات النقص (النسوة، والليل، والذئب) فالليل والنهار يتسببان في الفراق والكآبة ودرجات متعددة من الانقمار إلى الصحبة. وحيث إن القصيدة لا تتقدم إلى الأمام على نحو خطي؛ فإن العلاقة الكيفية بين الليل والنهار لا يمكن رسمها إلا إذا نظرنا إلى الليل والنهار بوصفهما جزءاً من النظام (من الليل إلى النهار، ومن النهار إلى الليل) وإلا إذا عدناهما جزءاً من التعارضات المختلفة في القصيدة وبنيتها الكلية.

(٣)

المنهج الوحيد الذي يساعد في مزيد من الكشف عن بنية القصيدة، هو أن نربط الوسائط الأساسية بثنائية الحياة/الموت في سياق الماضي/الحاضر، على أن نأخذ في الاعتبار أن الماضي والحاضر لحظتان سيكولوجيتان تحافظان على التغير الدائم في القصيدة، ولا تتبعان أي تعاقب محدد. إن السياق الزمني لوحدة البهضة سياق ماضٍ في علاقته بالوحدة السابقة عليه، لكنها كذلك تقع في سياق ماضٍ/حاضر/مستقبل إذا نظرنا إلى وظيفتها التوسيطية. أما مشهد الظلن فيقع على العكس في الماضي، وذلك إذا قارنا بلحظة وصف الأطلال، لكن له حالة الحاضر إذا نظرنا إلى معاناة الشاعر. وهكذا تتوسط الذاكرة. في وحدة الأطلال - بين الحياة والموت والماضي والحاضر، وذلك على النحو التالي:

الحياة

الماضي	الماضي
تجهر القبيلة ديارها بحفاً عن الأرض المعشبة وظروف الحياة الملائمة.	الديار في حالة نظام، يسكنها الناس، وتحيط بها وفرة الحياة والنبات والحيوان.
المحبة	الأطلال
الذاكرة	
حركة القبيلة تؤدي إلى فراق المحبين وتترك الشاعر حزينا.	الديار في حالة طلبية، ولا أثر لحياة حيوانية، ولا إمكانية لبقاء أنثى بشري.
الحاضر	الحاضر

الموت

وبالرجوع إلى تجاور معين في وصف الأطلال وتذكر

الظعن، تتكشف البنية التالية :

الذاكرة

الحاضر	الماضي
تغير	تغير
١- الديار مهجورة، والرياح تخلف نفاياتها، والخيام خالية، والقبيلة قد ذهبت.	١- تهرج القبيلة خيامها بحثاً عن الأرض المعطبة وتلررف الحياة الملائمة.
٢- الحياة الإنسانية غائبة.	٢- الحياة النباتية قائمة في الأطلال.
٣- الحياة الحيوانية ربما تكون محتملة.	٣- الحياة الحيوانية موجودة.
٤- الأحبة مفترقون، والشاعر محبط.	٤- الأحبة مجتمعون، لكنهم حالا سيفترقون.
الحياة	الموت

وبطريقة مماثلة تصل الوظيفة التوسيطية للدموع . في وحدة الأطلال . العلاقة بين الحياة والموت، والماضي والحاضر، والمحبة والأطلال، وذلك على النحو التالي :

الماضي	الماضي
الحياة النباتية والحيوانية والإنسانية	الحياة النباتية والحيوانية والإنسانية
في حالة استفاد.	في حالة استفاد.
تهديد الفراق.	تهديد الفراق.
الماضي	الماضي
الأحبة مستمرون	الأحبة مستمرون
رغم	رغم
المحبة	المحبة
الظروف الطبيعية ليست ملائمة	الظروف الطبيعية ليست ملائمة
للحياة الإنسانية	للحياة الإنسانية
والحيوانية (غياب القبيلة	والحيوانية (غياب القبيلة
والديار المستقرة)	والديار المستقرة)
الحاضر	الحاضر

الموت

يكشف هذا الرسم التوضيحي بقوة عن دور الوسيط في إطار وحدة محددة، لكن الوسيط يمكن أن يعمل أيضاً بين الوحدات ككل ؛ لأنه لا توجد أبيات في القصيدة تلملم تجارب الشاعر المتنوعة. المثال الوحيد هو الدور الذي تلعبه البيضة في تحييد شغف الشاعر بالأطلال في وحدة النساء.

والرسم التالي يفرق بين الشاعر قبل لقائه بالبيضة، والشاعر أثناء وبعد علاقته الناجحة بها :

الحياة

الماضي والحاضر والمستقبل	الماضي والحاضر والمستقبل
يلتقي الشاعر بالنعيقض الكامل للنساء الأخرجات، ويوجد السعادة والرضا والحب، وتستدعي البيضة من الماضي، لكنه ماضٍ يصنع الحاضر والمستقبل.	يلتقي الشاعر بالنعيقض الكامل للنساء الأخرجات، ويوجد السعادة والرضا والحب، وتستدعي البيضة من الماضي، لكنه ماضٍ يصنع الحاضر والمستقبل.
الشاعر أثناء وبعد البيضة	الشاعر قبل
يدرك الشاعر أن البيضة حاضرة، لكن مع وجود الخطر : فهي محاصرة بالجميع، وتحميا العشرة. الحاضر	يعاني الشاعر من فراق بعد آخر، وقد أصبح الفراق طريقاً في الحياة يحزن الشاعر ويتركه يائساً. الحاضر

الموت

وكذلك ينتج عن الصيد، بصفته وسيطاً بين الحياة والموت.. الشاعر والجواد.. الماضي والحاضر والمستقبل، رسم آخر على النحو التالي :

الحياة

الماضي والحاضر والمستقبل	الماضي والحاضر والمستقبل
علاقة الشاعر الناجحة مع الجواد تكشف عن محاولته تبديد أحزانه وتحقيق النجاح.	علاقة الشاعر الناجحة مع الجواد تكشف عن محاولته تبديد أحزانه وتحقيق النجاح.
الصيد	الصيد
يقتل الجواد الحياة (الحيوانية) كي ينقذ الحياة (الإنسانية).	يقتل الجواد الحياة (الحيوانية) كي ينقذ الحياة (الإنسانية).
الحاضر	الحاضر

الموت

إن تماهي الشاعر مع الجواد يمكنه من تجاوز أحزانه. وخلال الزمن القائم على الأقل (للحظة خارج الزمن) يأخذ الشاعر وظيفة توسطة مثل وظيفة الجواد. ويمكن تمثيل توسطة الشاعر والجواد على النحو التالي :

موجبة تؤكد عودة الحياة القبلية. إنه يتوسط - مثل الدموع - بين حضور المحبوبة وغيابها : لأن الخصوبة تؤدي إلى تجمع المحبين من جديد وتنتهي معاناة الشاعر :

غياب	حضور
امرأة	رجل
أرض	سما
صحبة	افتقار للصحبة

السيول / المطر
توسط
(٤)

تكشف الرسوم السابقة عن تعقد العلاقات بين الأغراض والموضوعات المختلفة في معلقة امرئ القيس، وقد اتضح دور كثير من هذه العلاقات في إطار الوحدات وفي إطار النص ككل، بحيث تشكل - في إطار الرؤية الجاهلية للحياة - أزواجاً من العلاقات (٥) تعمل على أبعاد تزامنية/ تعاقبية. ورأينا كيف أن هناك ثيمتين على وجه الخصوص، لهما علاقة بالثيمات التالية، وهما ثيمتا الصحبة والافتقار إلى الصحبة :

الصحبة

الماء - حيوانات ونباتات تقتات العشب - النجاح مع النسوة - الثقافة (القبلية) - النجاح في الصيد أو في الوصول إلى الهدف - الخصوبة - السعادة.

الافتقار إلى الصحبة

الجفاف والدموع - الافتقار إلى النجاح في الحب - الافتقار إلى الثقافة (القبلية) - الافتقار إلى النجاح في الصيد - الجذب - الحزن.

إن التعارض بين الصحبة والافتقار إلى الصحبة - إذا عدناه بؤرة المعنى في القصيدة - يمكن أن يوضح كيف أن كل التعارضات الأخرى التي تعمل مع بعضها البعض كأزواج من العلاقات، تستمد قيمتها في النهاية من مواقعها النسبية في الحلقة الدلالية للقصيدة، فالدموع على سبيل المثال، لها معنى ضئيل في ذاتها،

صائد	مصيد
ذات (شاعر)	نسوة
ثقافة	طبيعة
يقتات اللحم	يقتات العشب
موت	حياة

الشاعر / الجواد
توسط

لا بد أن نتذكر أن الجواد يوصف وكأنه مذكر مؤنث معاً، يقتات العشب ويقتات اللحم (البيت ٦٠) وهو الوسيط بين الحياة والموت (الجدد القبيلى ليحدث الحياة) بين الثقافة والطبيعة (إنه يحمي القبيلة ويؤكد استمرارية الثقافة، لكنه أيضاً وسيلة لغزو القبيلة من الخارج ووسيلة لعدم استقرار القبيلة خلال الظعن). ومن هنا كانت غلبة الصور الثقافية في وحدة الجواد (بعض هذه الصور كانت صور الماء، وصورة العروس في البيت ٦٢، وصورة الحناء في البيت ٦٣، وصورة الشاب كريم المولد في البيت ٦٥، وصورة الطهي في البيت ٦٨) كل هذه الصور تلعب دوراً في تجدد القبيلة خلال الوحدة التالية.

وفي النهاية تكرر وحدة السيل النموذج نفسه، لكن ليس هنا سوى إشارة غير مباشرة إلى حياة الشاعر مع محبيه، وبدلاً من هذا تكون الأولوية لقيمة التجدد القبلي.

ويشبه مشهد السيل مشهد الأطلال: فالشاعر (أو قناع الشاعر) هو البطل في كلا المشهدين، لكنه في مشهد الأطلال بطل تراجيدي، تنهمر دموعه على حبه المفقود، أما في مشهد السيل فهو بطل كوميدى يشاهد تجدد القبيلة، وغاية حياته القبلية وحبه. إن الدموع التي تنهمر منه بلا جدوى في وحدة الأطلال، تتحول إلى مياه تمنح الحياة. ومشاهد الإجهاض والبيين السابقة تتحول إلى قوة محتملة تضع في الأرض بذرة حياة جديدة. غير أن السيل - مثل كل شيء آخر - له طبيعة مزدوجة، فهو يدمر شكلاً من أشكال الثقافة وينقذ آخر (الأبنية الحجرية) إنه يقتل الحيوانات البرية ولكنه ينقذ الطيور والنباتات، والأهم من هذا أنه قوة

بطريقة قريبة إلى منهج ليفي شتراوس البنيوي. ف رغم أن هذا المنهج سيليقي نظرة سريعة بالضرورة على السمات الشعرية للقصيدة، ويركز بدلا من ذلك على العلاقات الشيمية، فإن بعديه التزامني والتعاقبي سيساعداننا في فهم الطريقة التي يكافح بها الإنسان الجاهلي الحياة في الصحراء، وفهم أهمية كل هذا بالنسبة للتصور العام لبنية القصيدة.

إذا قرأنا المعلقة من اليمين إلى اليسار، سنحكي في واقع الأمر قصة حركة القبيلة في العصور الجاهلية، وعمليات التكيف الضرورية التي تستلزمها هذه الحركة. وإذا قرأناها من أعلى إلى أسفل، سنكشف عن البنية العامة للقصيدة. العمود الأول يدور حول العلاقات السالبة بين الطبيعة والإنسان، والرجل والمرأة، والطبيعة والأرض. والعمود الثاني يصف محاولة الرجل التغلب على مشكلات الحياة. والعمود الثالث يشير إلى الطابع المزدوج لجهوده التي تتراوح بين النجاح والفشل. أما العمود الرابع فيؤكد الحياة من جديد، بترسيخه الدائم للقواعد الإيجابية بين الإنسان والطبيعة. العمودان الأول والرابع يعارضان بين النقص والتوسط من ناحية واتزان النقص من ناحية أخرى. والعمودان الثاني والثالث يقابلان بين عمليات الفشل التي يمر بها الشاعر من ناحية، وحلوله المقترحة للتغلب على نقصه من ناحية أخرى :

التغير/الحركة

لكن تعارض الدموع/ الماء، حين ينظر إليه في سياق تعارض آخر(تعارض الصحة/ الافتقار إلى الصحة)، سيشكل فوراً منظومة علائقية تكشف بنية القصيدة. حالما تنهمر الدموع تغيب الصحة بين الرجل والمرأة، بين الطبيعة والأرض، بين الطبيعة والثقافة. والعكس صحيح : حين يحضر الماء تحضر الصحة. ومن ناحية أخرى، قد تغيب الدموع في مشهد النقص، ولكن يحل محلها عادة حزن وأسى كثيف. إن معادلة(الدموع = الحزن والأسى وفقدان الصحة بين الرجل والمرأة والإنسان والطبيعة.) تصبح أمراً لا غنى عنه لفهم رسالة القصيدة.

كما أننا يمكن - بالطريقة نفسها - أن نربط الأنواع المختلفة من الحيوانات والنباتات بالتعارضات المختلفة في القصيدة : ف«الحنظل» و«العنصل»، والحيوانات آكلة العشب والحيوانات آكلة اللحم. كل أولئك تلعب أدواراً إيجابية وسلبية. ترتبط الحيوانات آكلة العشب عموماً بالحياة، والقبيلة، والنسوة، والصحة. بينما ترتبط الحيوانات آكلة اللحم بالموت والدمار والافتقار إلى الصحة والافتقار إلى الثقافة والعلاقات متعددة ومعقدة، لكن الأدوار التي تلعبها ليس لها معنى إلا إذا رجعنا على الدوام إلى البنية التي تقوم عليها القصيدة.

والخريطة التالية تصف العلاقات بين ثيمات القصيدة

ويغترض بالمقل (وهو الأمر المستنكر حالياً) أن القبيلة ستتمتع بحياتها في ديار جديدة مؤقتة.	لا إشارة لوجهة الشاعر بشكل عام، وإن كنا يمكن أن نلخص وجهته من الحياة البدوية القائمة على الحركة.	ترك القبيلة ديارها بحثاً عن مكان خصيب حتى تؤمن استمرارية الحياة.	الديار مهجورة. والأطلال بالية، غير أن بقايا باهتة من الحياة بقيت في صورة عشب وروث حيواني.
الحياة مستمرة بالنسبة للشاعر وسيكون هذا واضحاً من خلال رغبته في الصحة التي يستحقها	صديقات الشاعر من النساء يمثلن كل مراحل النسوة، غير أنه مرفوض من معظمهن بشكل أو بآخر.	يزور الشاعر الديار القديمة ليتجاوز روابطه القديمة مع محبوبته وقبيلتها.	الشاعر دون محبوبته، رغم أن الصحة جاءت في شكل أصدقاء من الرجال.
		يتذكر الشاعر مآثره القديمة مع صديقاته من النساء.	الشاعر محبط، والطلل صامت لا يجيب له سؤالا، وهو لا يملك إيقاف دموعه.

يستدعي الشاعر امرأة نموذجية ثقيله.	يعاني الشاعر من الليل الطويل. إنه وحيد ومعزول وحدة الذنب وعزلة.	الشاعر يمارس الصيد، فهيركب جواده ويتحدى الصعاب.	يحكي الشاعر عن انخراطه في علاقته مع البيضة، التي نراها عذراء، وامرأة ناضجة، وأماً، ومعجوبة. وهناك قبول متبادل بين هذه الأدوار. إنها تحديد الأدوار السلبية للنساء الأخريات.
يبعث الجواد الحياة من الموت، إنه يقتل شكلاً من أشكال الحياة ليستنقذ شكلاً آخر أحق بالحياة.	الحاصفة الممطرة قوة مدمرة تقتلع الأشجار وتدمر البيوت	الجواد ناجح في الصيد، وهو وسيط بين المذكر والمؤنث.	تدمر العاصفة الحياة لتعيد خلقها. إنها وسيط بين الأرض والسماء بين الشاعر والقبيلة. هناك حفل زفاف في النهاية، والقبيلة تشهد تجدد الحياة.
الحاصفة تنقذ البيوت الحجرية والحيوانات آكلة العشب عموماً.			

الحياة/الموت.

الصحة/الافتقار إلى الصحة.

تجعل من قافية الشعر منحة توهب لخلق صيغ تستخدم لذاتها في النظم. وفي أبيات متعددة من المعلقة كانت كلمات القافية تكرر، بالإضافة إلى صيغ دلالية متعددة تكررت في موقع القافية. إن صيغ الأفعال خاصة في مواقع القافية تظهر في الوحدات الthematic والشكلية نفسها في قصائد مختلفة (٧). ولكن لأن المعلقة تقوم على قافية واحدة، فإن التطابقات الصارخة في صيغ الأفعال كانت نادرة. وحتى تتضح البنية تماماً، وتتضح الأهمية الشكلانية للقافية، سنختار عدداً من كلمات القافية وفقاً لعلاقاتها النحوية والدلالية الشائعة.

كلمات القافية في المعلقة إما أسماء أو أفعال أو صفات. الأسماء قد تكون أسماء الأماكن، أو أسماء نباتات، أو أية نوعية أخرى من أسماء الأعلام. والأفعال قد تكون أفعالا تامة، أو في أي حالة أخرى من الحالات غير التامة. أما الصفات فقد تكون تعديلاً للأسماء، أو صفات أصلية.

وهناك ستة أسماء جاءت في موقع القافية: «حنظل» (البيتان ٦٢ و ٦٣) «فلفل» (البيت ٣) «قرنفل» (البيت ٨) «عنصل» (البيت ٨٢) «اسحل» (البيت ٣٨) «كنهبل» (البيت ٧٥). وقد أشرنا من قبل إلى أن كلمتي «حنظل» و«عنصل» تحملان دلالة على المعنى العام للقصيدة. ويعد حضور الحنظل في مشهد الظعن، بصفته نباتاً

تكشف هذه الخريطة أن امرأ القيس يبكي، بين محاولته المراوغة لتأسيس علاقة ذات معنى وتأسيس قيم أبدية، وعدم قدرته تماماً على تقادي القوى السلبية للطبيعة والموت. إن لكل شيء طبيعة مزدوجة، وهذا هو الدرس الأخلاقي للقصيدة، والقصيدة نفسها هي الطريقة الوحيدة والحكمة الفلسفية الوحيدة التي يمكنها أن تهدئ التوترات التي تصيبه. الموت حقيقة واقعة، جزء من الحياة، والطريقة الوحيدة لمجاوبته دون معاناة لليأس، أن نسمح للحياة بقواها الإيجابية أن تحيد قوى الموت، قوى التغير والحركة. وهذا هو السبب الذي يجعل القصيدة، التي الجاهلية تنتهي بتأسيس النظام. إن بنية القصيدة، التي اتضحت من قراءتي للنموذج الأصلي للمعلقة (٦)، تبدأ بالتدمير وتنتهي بالبناء.

(٥)

القافية والإيقاع، مثل كل شيء آخر في المعلقة، مثل الشيمات والصور وأسماء الأماكن وأسماء النباتات وحركات الزمن ومسافات المكان.. فهما يعملان بطريقة يمكن التنبؤ بها، في إطار الحركات الموجبة/ السالبة للمعلقة. القافية، وهي أكثر السمات الشكلية وضوحاً في الشعر العربي القديم، تمثل واحدة من أهم الأدوات البنائية في القصيدة. فالمقدرة الاشتقاقية للغة العربية - عموماً -

«حنظل» (البيت ٦٦) بصفتها ثنائية، وترتبط بين الدور التوسطي للجواد والدور التوسطي للبيضة. وأخيراً، تعمل كلمة «كنهبل» (البيت ٧٥) مع كلمة عنصل في البيت نفسه، بصفتها زوجاً دلاليًا، فهما معاً يؤكدان عنف السيل كقوة تخلق الحياة من جديد. وبين اسم هذين النباتين تكون الحركة النهارية/الليلية (الصباح في البيت ٧٥، والمساء في البيت ٨٢) وهي الحركة التي تنطوي على قوة السيل المدمرة والبنائية، وكأن اسم النباتين يوظف الحركة كلها.

وبالإضافة لأسماء النبات، كانت أسماء الأماكن التالية التي جاءت في موقع القافية: «حومل» (البيت ١)، «ماس» (البيت ٧)، «جلجل» (البيت ١٠)، «يذبل» (البيتان ٧٤ و ٧٥) (٨). حومل ومأسل اسمان لمكانين في ديار محبوبيات الشاعر السابقات، وكلا المكانين كان خصباً في زمن ما، لكنهما الآن، لحظة إنشاد القصيدة، باليان رغم الخلاف الفعلي بينهما في الزمن. لقد رأينا الشاعر يذرف الدموع وهو يتذكر ما كان عليه المكانان من خصوبة. والمكانان (حومل، ومأسل) يؤديان - في مقابل «جلجل» (البيت ١٠) - وظيفة الثنائية أكثر مما يؤديان وظيفة المتعارضين؛ فدارة جلجل التي يتذكرها الشاعر في سياق تجاربه المجهضة، لا بد أنها تعاني المصير نفسه الذي يعانيه المكانان السابقان. ومن ناحية أخرى، فإن جبل يذبل الذي أشير إليه مرتين في القصيدة (البيتان ٤٧ و ٧٤) يلعب دورين متعارضين: ففي وحدة الليل هو الجبل الذي تشد إليه النجوم في ليل الشاعر الطويل، يذبل هنا (البيت ٤٧) رمز الصخر، أو الأبدية، لكنها أبدية الحزن والإحباط، أما في البيت ٧٤ فإن نفس الجبل يستقبل الأمطار التي تبعث الخصوبة في وحدة السيل، وهو بهذه الطريقة يشكل تعارضاً مع «يذبل» في البيت ٤٧، ومع أسماء الديار في وحدات النقص.

ومن بين القوافي الكثيرة التي جاءت في صورة فعل، يتمتع فعلا الأمر «تجمل» (البيت ٥) و«أجل» (البيت ١٩) بأهمية بنائية واضحة؛ فالفعلان بهنهما علاقة من الناحيتين الصرفية والدلالية، الفعل الأول مشتق من صيغة الفعل «تفعل»، والفعل الثاني مشتق من صيغة «أفعل»، والفعلان كلاهما ينطويان على نصع للشاعر (في البيت) وبخاصة (في البيت ١٩) أن يتجمل بالصبر. لكن الفعلين - كلٌ في وحدته - يؤديان وظيفتين متعارضتين:

يستخدم في الإجهاض، مقابلاً - من حيث البنية - للعنصل في مشهد السيل، أو وحدة اتزان النقص، فهو نبات وإهبل للحياة. يأتي اسم النباتين في نهاية بيتين شهيرين، يأتيان مسندين لاسمين تسبقهما كلمة «كان» في بداية البيت. والشاعر (اسم كان في بداية البيت الرابع) الذي يرتبط في مشهد السيل بحجومات أكلة للحوم، يعاين - في مشهد الذئب - موت الوحوش البرية أو السباع (اسم كان في البيت ٨٢). واسم كان يعاني في كلا البيتين؛ ففي مشهد الظعن يعاني الشاعر في مشهد نقص، وفي مشهد السيل تغرق السباع بينما الحياة وأعدة. وكل من الشاعر والسباع كان ضحية - بمعنى أو بآخر - للطبيعة والتغير والحركة.

ويشير توازي الصبغ هذا إلى الوحدة التيمية للقصيدة، وهي الوحدة التي لاحظناها من قبل. وكلمة «حنظل» أيضاً تقع موقعاً نوعياً مشابهاً لجزء من مسند كان في البيت ٦٩، وتشكل بهذا تعارضاً مع كلمة «حنظل» في البيت الرابع. إنه نبات مجهض في مشهد الظعن، أما في وحدة الجواد (في البيت ٦٢) فمن الواضح أنه نبات يرتبط بقدرة الجواد على منح الحياة، ويرتبط بالزواج والميلاد. ويبدو اسم النباتين الآخرين: «الفلفل» و«القرنفل» - وهما نباتان مختلفان تماماً عن الحنظل والعنصل، بسبب راحتهما العطرية - يبدو وكأنه يلعب دوراً يتكامل مع رؤية القصيدة؛ فكل منهما يظهر وكأنه عنصر موجب في سياق النقص، يستدعيه الشاعر ليضفي طابع الحياة والسعادة على مشاهد الحزن والنقص.

كما أن التشابهات النحوية بين البيتين (الثالث والثامن) تشابهات دالة؛ فالقرنفل في البيت الثامن جزء من عبارة حالية إلى حد ما؛ تابع للجملة الاسمية السابقة (نسيم الصبا جاءت). هذه الجملة الاسمية - وهي في حالة مفعولية - هي الاسم الأول من عبارة ظرفية تابعة للمسند في جملة معناها يبدأ بـ«كاف» التشبيه أو بـ«مثل»، وفي البيت الثالث تحقق عبارة (كأنه حب لفلفل) ووظيفة مشابهة؛ فالجملة التابعة التي تبدأ بأداة التشبيه «كان» لها نفس معنى الجملة الاسمية المفعولية في البيت الثامن. وعلاوة على ذلك، فإن نفس النوع من العلاقة النحوية هو السائد في «كأنه أساريع ظبي أو مساويك إسحل»، ومن الواضح أن القيمة الدلالية لكلمة «إسحل» تؤكد الدور التوسطي للبيضة؛ فهي تعمل مع كلمة

فالفعل «تجمل» يطلب من الشاعر أن ينهي حزنه، أما الفعل «أجم» فهو طلبٌ من قبل الشاعر الذي يمر الآن بحالة إحباط قبل الوحدة الموجبة؛ وحدة البهجة، وكأن الشاعر أصبح يدرك أن الطريق الوحيد لتجاوز أحزانه، أن يستدعي صورة المرأة المعطاءة (البهجة). يؤكد النصح - في مشاهد الظعن - عدم قدرة الشاعر على مقاومة إحباطه، أما في نهاية وحدة النسوة (البهجة ١٩) فالنصح يؤكد مقاومة الشاعر لحزنه. بين هذين الغيلين إذن تكمن الصورة الكاملة لتردد الشاعر وحسمه.

ومن المهم أن نلاحظ أن الصفات التي جاءت في موقع القافية، تتبدى في نهاية كل مشهد من المشاهد المختلفة للنسوة: ففي الأبيات ١٢ و ١٥ و ١٦، وهي الأبيات الأخيرة في مشاهد العذارى، وخاصة عنيزة وفاطمة، جاءت الصفات في موقع القافية نالية للأسماء التي هي صفات لها. غير أن الصفة في البيت ١٨، وهو البيت الأخير في مشهد «الحبلى»، جزء من جملة صلة في موقع الصفة. ورغم أن القوافي الصفات وقعت في وحدات أخرى من القصيدة، فإن الحقيقة المؤكدة أن حضورها بعد كل مشهد من مشاهد النساء، يخدم غرضاً بنائياً واضحاً: وحدة مغامرات الشاعر مع صديقاته النساء.

(٦)

نقطة أخيرة، تبدو القصيدة - على المستوى الصوتي - مبنية على توليفات محددة من الصوائت والصوامت، لها قيمتها الدلالية. من الوجهة المثالية، سيكون إدراك التفاعل بين الصوامت والصوائت هو أفضل المداخل لاكتشاف النظام الصوتي للمعلقة، ولكن هذا المدخل أكبر من تحليل قصيدة جاهلية واحدة (٩). وفي الآونة الأخيرة، هناك دراسات جزئية وغير حاسمة للنظام الصوتي للشعر العربي، فتحت المجال لمحاولات أشمل (١٠)، ولكن ليس هناك حتى الآن دراسة جادة قادرة على ربط البنية الصوتية بالبنية الدلالية وبالغرض في الشعر العربي، أو دراسة هذه القضية في أي شعر (١١).

والنظرية التي أقدمها فيما يلي، تعد خطوة أولى نحو دراسة شاملة لأبنية الصوت في الشعر العربي، وقد تتبناها أداب أخرى. إنها نظرية تقوم على حقيقة مؤداها: أن كيفية الصوت، بالإضافة إلى كميته، أمر له دلالة في العربية. وأعني بـ«كيفية» الصوت صعوبة - أو سهولة - نطق الصوت بصيغة عامة، وهي صعوبة - أو سهولة -

يحددها موقع الإعاقة ودرجتها في مساحة الصوت. إن المتلازمات الفيزيائية من عوامل النطق هذه، هي نتاج لتوزيع ضغط الصوت داخل حالة محايدة لنموذج مثالي من مساحة النطق (١٢).

لقد لوحظ في لغات متعددة، أن كيفية الصوت نتاج لمتغيرات متعددة، وأن موقع النطق عنصر مهم من عناصر هذه الكيفية. وتم توصيف الصوائت من خلال بعدها عن فتحة المزمار (أعلى الحنجرة): المنطقة الأولية التي ينبع منها النطق. وهكذا يحتل نطق الصوائت الخلفية مساحة ما بين اللهاة وفتحة المزمار، أما نطق الصوائت الأمامية والمتوسطة فيتم بعيداً عن فتحة المزمار وأقرب إلى الشفاة (١٣). في العربية، كما في لغات أخرى، كانت صور أشعة X للغم وهو ينطق الصوائت، قادرة على تحديد المنطقة العامة لنطق الصائت داخل مساحة النطق: الشفاة، الممرات الأنفية، البلعوم، فتحة المزمار (١٤). لقد وجد أن الصوت «إ» في العربية صوت أمامي أعلى، وأن الصوت «أ» صوت خلفي أعلى، والصوت «و» صوت أوسط أسفل. ولكي نوضح الأمر بشكل مختلف نقول: إن الحركة بين «أ» و «و» تتضمن إزاحة فيزيائية أقل من الإزاحة التي تتطلبها الحركة من «إ» إلى «أ».

وعلاوة على ذلك، فإن النظرية - دون أن تتناقض مع الموقع العام لنطق «إ» و«و» و«أ» - تفترض أننا نحتاج في نطق «إ» إلى جهد أكبر من الجهد الذي نحتاجه في نطق «أ»، ونحتاج إلى جهد أقل من ذلك في نطق «و» (ويستمد الجهد هنا بصفته معياراً لقوة المورفيم/الفونيم). ليس هناك ادعاء محدد، يتعلق بتداعيات صوتية معينة لمسألة الجهد هذه، لكن هناك عدداً من السمات الصوتية من الواضح أن علاقتها بمسألة الجهد تستحق الدراسة: والمثال على ذلك هو المسافة المتصورة (الوضع المكاني) (١٥) حول إزاحة جذر اللسان إلى الأمام (ارتفاع النطق) والتوتر المرتبط بهذه الإزاحة.

بل إن النحاة واللغويين وعلماء الأصوات العرب القدامى يؤكدون القول بوجود مسألة تضال الجهد، ورغم أنه لا يوجد إجماع بينهم حول أي الصوتين أقوى: «إ» أم «أ»، فإنه لا خلاف فيما يتعلق بالصوت «و» الذي يعد أخف الأصوات الثلاثة (أخف الحركات). والأسباب التي تبرر ذلك متعددة: إذ يوضع سيويوه مثلاً أن صوت «أ» أخف الأصوات لأن اللسان يصعب تحريكه حين تنطق «أ»، أما

الحركات، ورغم اختلاف نظام تتابع الأصوات، ورغم تغير قوة الأصوات المتضمنة في كل حالة.

ومع أن الحركات ليست لها قيمة في ذاتها، فإن تواليها وقوتها، في الأبيات وفي القصائد التي تقع فيها، ليس أمراً اعتباطياً كما سئري. ويمكن للمرء أن يسمي هذا التناوب في أصوات الحركات: نظام الحركات (٢١)، وهو نظام، إذا ربطناه بأصوات الحركات الأخرى، يعطينا انطباعاً صوتياً كلياً لا تعطينا إياه أصوات الحركات منفردة، وهذا هو الجانب التعاقبي من نظام الحركات.

ولكي نختبر هذه النظرية، رسمنا صورة لمعلقة امرئ القيس (٢٢)، من حيث معدل قوة الحركات في كل بيت (٢٣)، ومعدل تشتت الحركات (تفاوت القوة) (٢٤)، وتم تسجيل معدل التغير في قوة الحركات (٢٥). وقد أثبتت النتائج قيمتها البنيوية الكبيرة في دراسة المعلقة.

لقد وجد أن كل مرة حدث فيها تغير في الغرض، أو تغير داخل الغرض الواحد من بيت إلى بيت، أو من وحدة إلى وحدة، كان معدلاً القوة، والتفاوت، يتغيران مرتبطين بالتغير الحادث في ذلك البيت أو تلك الوحدة. وكان الشاعر وظف النظام الصوتي في تنبيه مستمعيه إلى تغير الغرض والموضوع.

وقد تم استخدام الحاسب الآلي بعد ذلك لإحصاء المعدلات التسعة الأخرى (٢٦)، بالنسبة لكل بيت من أبيات القصيدة، وبالنسبة للأبيات الثمانية والأربعين الأخرى من قصائد جاهلية مختلفة الأوزان (٢٧). وكان الهدف من هذا عدة أشياء: تدعيم النتائج التي توصلنا إليها، والمقارنة بين أنظمة الحركات في قصائد مختلفة. وكانت الأبيات المختارة في كل حالة مأخوذة من وحدات ثيمية متماثلة.

كانت الأبيات التي تضمناها البرنامج (٢٨) قد تم اختيارها على نحو عشوائي، باستخدام عشرة أبيات جاءت من خلال الإلحاح الظاهري على وجود ٣٧ حركة في كل بيت، ثم مقارنة هذه الأبيات العشرة بعشرة أبيات من قصيدة أخرى، ووجد أن تتابع الحركات في الأبيات العشرة الثانية لم يكن عشوائياً، وكانت معدلات الجهد، ونقطة البدء، ونقطة الانتهاء، وتفاوت الجهد، تتراوح بين ٢٠,٠٠٪ و ٣٠,٤٩٪، ولو كان التوالي عشوائياً لكانت النتيجة في كل حالة ٢٠,٠٠٪ (٢٩).

في التحليلات التالية، حصرنا نفسي في دراسة المعدلات

نطق «إ» و«ا» فينطوي على حركة للسان من وضعه المحايد (١٦). غير أن الخليل بن أحمد الغراهيدي يؤكد أن الضمة (أ) هي أثقل الأصوات الثلاثة، ويرتب الحركات الثلاثة وفقاً للثقل والخفة كما يلي: أ- إ- هـ. ويرى الذين علقوا على أعمال الخليل أن قوله بأن «ا» هي أثقل الأصوات، يرجع إلى أسباب نحوية فضلاً عن الأسباب الصوتية. والتفسير الذي يقدمونه هنا مؤداه أن الخليل يضع الضمة في المقدمة: لأنها تصدر عن الشفاه، تماماً كما أن فاعل الفعل يقع في أول الجملة (١٧).

ومن ناحية أخرى، فإن ترتيب الحركات (إ-أ-هـ) يُعتقد أنه الترتيب الصحيح، حين ننظر إلى قواعد كتابة الهزمة (١٨)، وهو الترتيب الصحيح أيضاً في بعض الرسائل الصوفية التي تعطي للحركات الثلاث قيمة ميتافيزيقية ودينية (١٩). كما أن الكسرة من الناحية الصرفية، قد تؤدي إلى تغيير الضمة أو الفتحة إلى كسرة؛ ففي حالة الضمائر المتصلة (هـ/ هما/ هُن) سيؤدي وقوعها بعد حركة كسر «إ»، إلى تغيير «هـ» إلى «هـ»، وتغيير «هـما» إلى «هـما»، و«هـم» إلى «هـم»، و«هـن» إلى «هـن». أما إذا وقعت بعد فتح أو ضم، فإن ذلك لن يؤثر فيها (٢٠) إننا نقول «بيتهُ» و«بيتهُ» في حالتي الرفع والنصب، أما في حالة الجر فنقول «بيتهِ». ذلك أن الكسرة أقوى من الحركة التي تأتي بعدها، ومن ثم فإنها تؤثر فيها وتغيرها إلى «إ».

وعلاوة على ذلك، ولأن العربية تتميز في كثير من أجزائها بالنطق الخلفي للحركات والحروف على السواء، فإن حركة الكسر - التي هي حركة أمامية قوية - ستمثل أقوى تطبيق لهذه القاعدة، كما أنه يبدو من الممكن إذا استشهدنا بالأمثال السابق، أن يتم تغيير حركات الضمائر: فالانتقال من كسر إلى كسر أسهل من الانتقال من كسر إلى ضم أو فتح. وإذا وضعنا كل هذا في اعتبارنا، لابد أن نهتم - في الشعر المكتوب وفي الشعر الشفاهي خاصة - بمسألة الجهد أو قوة الحركة.

يتم التقطيع في العروض العربي عادةً طبقاً لكمية الحركة، وطبقاً لتناوب المقاطع الطويلة والقصيرة: ومن ثم تكون أول تفعيلية في بحر الطويل «فَعُولُنْ» مجرد تمثيل صوتي لتوالي المقاطع التالية: (مقطع قصير «ف» + مقطع طويل «عو» + مقطع طويل «لُنْ») وعبارة أخرى، فإن فعولن وفعالن وفعيلن تمثل نفس التفعيلة، رغم تغير

الثلاثة الأولى: معدل الجهد، ومعدل تفاوت الجهد، ومعدل التغير في الجهد: ذلك أن هذه المعدلات هي الأكثر تمثيلاً لتوزيع الحركات. أما النتائج الأخرى التي يتضمنها البرنامج فهدفها الكمال، لكنها لابد أن تفحص مرة أخرى، فننتائجها على كل حال قد تكون محل خلاف. وقائمة الأرقام التالية هي تسجيل للمعدلات الثلاثة في

م / معدل الجهد	معدل تفاوت الجهد	ومعدل التغير في الجهد
١- ٢,٤٢	٤,٩٢٨٠	٢,٤١
٢- ٢,١٨	٣,٧١٠٦	٢,٣٤
٣- ٢,١٢	٣,٤٢١٩	١,٩٠
٤- ١,٨٣	٣,٤١٦٧	٢,٠٩
٥- ١,٧٦	٣,٤١٩٢	٢,٠٣
٦- ١,٩٧	٣,٩٧٣٧	٢,٦٦
٧- ١,٩٢	٣,٣١٧٨	٢,٣١
٨- ١,٨١	٣,١٨٠٤	١,٩٧
٩- ١,٧٤٠	٣,٥٧٥٣	٢,١٣
١٠- ٢,٠٠	٣,٦٣١٦	٢,٣٥
١١- ١,٨٢	٣,٢٦٣٠	٢,٠٩
١٢- ١,٧٩	٣,٧٠١٥	٢,٥٠
١٣- ١,٤٩	٢,٨١٣٩	١,٩٧
١٤- ١,٩٤	٣,٩٩٦٩	١,٧٤
١٥- ٢,٣٩	٤,٤٨١٢	٢,٣٤
١٦- ١,٨٧	٣,٥٣٥٣	٢,١٩
١٧- ١,٩٢	٣,٧٠٣٤	١,٩٧
١٨- ١,٥٠	٣,١٥٠٠	١,٩٧
١٩- ١,٦٥	٣,٧٤١٨	٢,٠٧
٢٠- ١,٩٥	٤,٣٦٥٧	٢,٢٤
٢١- ٢,٦٧	٥,٠٠٠٠	٢,٩٤
٢٢- ٢,٠٨	٤,٣٣٥٩	٢,٢٤
٢٣- ١,٩٧	٣,٤٩٩٣	٢,١٤
٢٤- ١,٤١	٢,٥٤٩٦	١,٨٢
٢٥- ٢,١٢	٤,٧٠٩٤	٢,٢٣

م / معدل الجهد	معدل تفاوت الجهد	ومعدل التغير في الجهد
٢٦- ٢,١٩	٣,٤٥٠٧	٢,٣٦
٢٧- ٢,١٢	٤,٦٥٩٤	٢,٦٩
٢٨- ٢,١٨	٣,٩٩٢٤	٢,٥١
٢٩- ٢,١٠	٤,٤٥١٠	٢,٥٠
٣٠- ٢,١٢	٣,٣٩٧٩	١,٩٧
٣١- ٢,٢٣	٣,٦٥٠٢	٢,٥٧
٣٢- ٢,٢٥	٣,٧٤٣١	٢,٣١
٣٣- ٢,١١	٣,٦٤٤١	٢,١٥
٣٤- ١,٨٧	٣,٤٣٠١	٢,١٩
٣٥- ١,٨٧	٣,٥٧٢٨	٢,٥٠
٣٦- ١,٨٠	٣,٣٦٠٠	٢,٠٩
٣٧- ٢,٠٠	٣,٤٤٤٤	٢,٥٤
٣٨- ١,٧٤	٣,٤٠٤٤	١,٩٧
٣٩- ١,٤٣	٢,٨٩٧٥	١,٨٢
٤٠- ١,٦٢	٢,٣٩٠٥	١,٧١
٤١- ٢,٢٤	٤,٧٥٩٧	٢,٧٢
٤٢- ٢,٦٠	٤,٩٢٥٧	٢,٦٢
٤٣- ٢,١٩	٤,١٠١١	١,٩٧
٤٤- ١,٧٩	٣,٧٦٢٥	٢,٢٤
٤٥- ١,٦٩	٣,٧٦٧٧	١,٨٠
٤٦- ٢,١٣	٣,٩٥٦٤	٢,٤٦
٤٧- ٢,٠٥	٣,٦٨١٤	٢,٣٥
٤٨- ٢,٠٥	٣,٨٩٢٠	٢,٦٨
٤٩- ٢,١٠	٣,٩٢٢٠	٢,٦٦
٥٠- ١,٩٣	٤,٢١٤٢	٢,٥٥
٥١- ١,٨٦	٢,٩٩٤٩	٢,٣٥
٥٢- ١,٦٧	٢,٨٨٨٩	١,٦٩
٥٣- ٢,٢٢	٤,٣٣١٦	٢,١٩
٥٤- ٢,٠٥	٤,٤٩٧٩	٢,٨١
٥٥- ٢,٠٥	٣,٩٩٧٥	٢,٥٩

القصيدة بيتاً بعد بيت : معدل الجهد، معدل تفاوت الجهد، ومعدل التغير في الجهد.

في وحدة الأطلال وقع أول تغير مهم في قوة الحركة وتوزيعها، وذلك في البيت الثالث الذي يزيد بمعدل ٣٠٪ تقريباً عن البيت الثاني. وبعبارة أخرى، فإن المسافة بين الصوتين المتلاحقين في البيت الثالث، كانت أقصر من مثيلتها في البيتين الأول والثاني. ثم وقع في البيت الرابع أيضاً تغير يمكن ملاحظته بالمقارنة مع البيت الثالث : فالشاعر يستخدم حركات أهدأ (٣٠) (حركات a و aa) بشكل أوسع من استخدامها في البيت السابق.

ورغم أن معدل التغير في الجهد كان يتزايد، فإن التزايد كان ينسحب على هذه الأصوات الهادئة أيضاً. أما في البيت السادس، فهناك عودة تقريباً للحدة القائمة في البيتين الأول والثاني، ومعدل تفاوت الجهد ومعدل التغير في تشتت الحركة هو نفس المعدل. وهناك عودة في البيت التاسع إلى نفس حدة الحركة وتفاوتها، الموجودة في البيتين الرابع والخامس.

وحين نقارن هذه النتائج بدراسة القيمة الدلالية لوحدة الأطلال، تصبح القيمة البنائية لقوة الحركة وتوزيعها واضحة تماماً : فالبيت التاسع بيت دال، ذلك أنه يؤكد مرة أخرى—أكثر من أي بيت آخر في المعلقة—قيمة إيجابية: وجود حياة حيوانية ونباتية إلى حد ما في مشهد الغياب الإنساني. وبنفس الطريقة يعكس البيت الرابع—الذي يشارك في هذا الغياب ويجسده—اختلافه عن البيت الثالث الموجب إلى حد ما : وذلك بتشكيلة جديدة من الحركات أسهل في نطقها من حركات البيت السابق. ومن الأمور الدالة أن البيت السادس—الذي يشبه البيتين الأول والثاني في قوة الحركة—يكرر صورة الدموع (الموجودة في البيت الأول)، الدموع التي يسفحها الشاعر حين يفاجأ برحيل محبوبته. ثم إن البيت التاسع، ولكي يكمل مشهد الحببية الراحلة، يقدم نفس حدة الحركة وتفاوتها الموجود في البيت الرابع: أول الأبيات في مشهد الظعن.

وتكشف الوحدة التالية (الأبيات من ١٠-٢٠) عن نفس النوع من تغير الحركة : فالبيت العاشر يختلف عن البيت التاسع من حيث القيمة الكيفية لحركاته، إذ فيه حركات أقوى (ضمان وكسرات) في مقابل الحركات الأضعف

م / معدل الجهد	معدل تفاوت الجهد	ومعدل التغير في الجهد
١,٩٧ - ٥٦	٣,٤٨٥٨	٢,٠٨
٥٧ - ٢٠٣	٣,٦٤٧٩	٢,٣١
٥٨ - ٢,٣٤	٤,١٧٢٤	٢,٥١
٥٩ - ٢,١٩	٤,٢٨١٥	٢,٣١
٦٠ - ٢,٢٢	٣,٨٣٩٥	٢,٣٧
٦١ - ١,٧٥	٣,٧٣٧٥	٢,١٨
٦٢ - ١,٦٩	٢,٥٥٨٤	١,٧٤
٦٣ - ٢,٣٣	٤,٠٥٥٦	٢,٤٩
٦٤ - ١,٩٧	٣,١١٣٥	٢,٠٩
٦٥ - ٢,٢٦	٤,٩٥٩٩	٢,٥٥
٦٦ - ٢,٠٩	٣,٥٥١٠	٢,٢١
٦٧ - ١,٦٠	٣,١٩٠٠	٢,٠٣
٦٨ - ٢,١٨	٤,٥٥٧٥	٢,٥٠
٦٩ - ١,٧٥	٢,٦٣١٩	١,٦٣
٧٠ - ٢,٠٠	٣,٢٣٥٣	٢,١٥
٧١ - ٢,١١	٤,٣٧٦٥	٢,٦٦
٧٢ - ٢,٤١	٣,٨٣٠٤	٢,٣٣
٧٣ - ١,٧٦	٣,١٠٣٠	١,٩٢
٧٤ - ١,٨٩	٣,٣٢١٠	١,٩٢
٧٥ - ١,٤٢	٢,٢٤٤٤	١,٨٢
٧٦ - ١,٨٤	٣,٥٥٠٠	٢,١٤
٧٧ - ٢,٦٨	٥,٠٤٢٤	٢,٧٦
٧٨ - ٢,٦٨	٥,٠٤٢٤	٢,٧٦
٧٩ - ١,٩٢	٣,٦٠٩٥	٢,٢٤
٨٠ - ٢,٣٤	٤,٢٨٢٤	٢,٣٨
٨١ - ١,٩٢	٣,٧٥٦٩	٢,١٩
٨٢ - ٢,١٦	٤,٠٨١٨	٢,٣١

(فتحات غالباً وضمانات إلى حد ما) في البيت التاسع. وكذلك نجد في البيت العاشر تشتتاً للحركة أعلى من الموجود في البيت التاسع.

وفي إطار الوحدة نفسها-البيت ١٣، وهو البيت الأخير حول عذاري جلجل- يقع تغير جديد، خاصة حين نقارنه بالبيت ١٢ الذي تقع فيه حركات أقوى وانتظام أقل. والبيت ١٥ الذي ينتهي به مشهد عنيزة، يختلف هو الآخر عن البيتين السابقين عليه : حيث تقع فيه حركات أقوى ومزيد من تشتت الحركة. ومن الأمور الكاشفة أيضاً، أننا نجد في البيت ١٨- الذي ينتهي به مشهد الحبلى والمرضع- مزيداً من الحركات الأهدأ ومزيداً من عدم التشتت، وذلك بالمقارنة مع البيتين ١٦ و ١٧. وعلى العكس من ذلك، نجد في مشهد فاطمة (الآيات ١٩-٢٢) حركات أقوى وتشتتاً أعلى من الموجود في مشهد الحبلى والمرضع : ففوة الحركات هنا مقاربة لقوتها في وحدة الأطلال، وكأن الشاعر بهذا ينهي جزءاً أساسياً من قصيدته، أي وحدتي الأطلال والنسوة.

كل الآيات الحاسمة، التي تفصل بين لقاءات الشاعر العابرة مع صديقاته من النسوة المختلفات، تتعارض بشكل دال مع الآيات التي تسبقها في كل حالة. ويبدو الشاعر (واعياً أو غير واع) وكأنه يشير إلى تغير الموضوع والغرض من خلال التحكم في نظامه الصوتي (نظام الحركات).

وتبدأ وحدة البيضة بالبيت ٢٣، الذي نجد فيه حركات أضعف وتشتتاً أقل، بالمقارنة مع البيت ٢٢. وهذان البيتان (مع الآيات ٢٤-٣١) يتعارضان مع الآيات ٢٢-٣٩، حيث يوجد تزايد واضح في معدل التشتت، يعقبه تناقص، حيث يعد معدل قوة الحركات أعلى مما سبق بشكل واضح. وهذا التعارض يبدو-على المستوى البنيوي- متماثلاً مع متحدين في وحدة البيضة: لقاء الشاعر معها، ووصفه التفصيلي لها(٣١)

إن الاتجاه إلى التشتت الأقل يتوقف عند البيت ٣٩ : فالآيات ٤٠-٤٣ تحتوي على حركات أقوى من الآيات ٣٢-٣٩. ومن المثير أن نلاحظ هنا أن الآيات ٤٠-٤٣ ليس بإمكانها أن تفعل أي شيء لوصف الصفات الجسدية للبيضة، إنها تشكل مجموعة أخرى من الآيات تعمق من تأثير البيضة على الرجال : إذ إنها في هذه الآيات الأثنى الكاملة(٣٢)

ويبدأ مشهد الليل(البيت ٤٤) بأصوات أهدأ وتشتت أقل من البيت ٤٣، كما أن البيت ٤٥ يحقق نفس المعدلات. أما بقية الآيات في مشهد الليل(٤٦-٤٩)-وفي الآيات التي يحاول الشاعر فيها عبثاً أن يبذل الهيئات- فتأتي على عكس النموذج الخاص بتشتت الحركات وقيمتها، ويبدو أن وراء التغير في الحركات دوافع دلالية. حتى الآن كان الاتجاه على هذا النحو: حركات أضعف وتشتت أقل، أو حركات أقوى وتشتت أكبر. ولكن بالرجوع إلى البيت ٤٩، سنجد في البيت ٥٠ توليفة غريبة من حركات أضعف وتشتت أكبر، ومن الوجهة البنائية يعد هذا التغير في الحركة أمراً في غاية الإثارة : لأنه يميز بداية مشهد الذنب.

وتبدأ الوحدة التالية، أي وحدة الجواد، بالبيت ٥٣، وفيه عدد من الحركات الأقوى ودرجة من التشتت في الحركة أكبر من الموجود في الوحدة السابقة ككل، وفي البيت الأخير منها على وجه الخصوص. كما أن الآيات ٥٤-٦١، أي الجزء الوصفي من هذه الوحدة، تتشابه تماماً في قياساتها مع البيت ٥٣، لكن الحركات في البيت ٦٢ أكثر انتظاماً من البيت ٥٣ في كل الآيات السابقة ضمن هذه الوحدة. إن وقوع البيت ٦٢ قبل المشهد التالي داخل وحدة الجواد (أي مشهد الصيد) يعطيه قيمة انتقالية على المستوى البنيائي : ففي مشهد الصيد تنتقل الآيات ٦٤-٧٠ (عبر القوة والتخوع) من موضوع إلى موضوع، وتؤسس-غير مرّة-العلاقة التبادلية بين تغير الغرض ونظام الحركات.

وفي النهاية، تكشف الآيات ٧١-٨٢ (فيما عدا البيت ٧٥)(٣٣) عن حركات أقوى وتشتت أساسي، بالمقارنة مع البيت ٧٠. ونجد نفس المعدلات في وحدة السيل، بالمقارنة مع وحدة الجواد ككل. ولكن بالمقارنة مع وحدة الليل والذنب، نجد هنا أقل انتظاماً، ونجد أن حركاتها من نوعية أعلى، ومن ثم أقوى.

وحين ننظر إلى المعلقة ككل، سنجد أنها تتميز بحركات هادئة وتشتت عال. هناك قليل من الانتظام في الوحدات والمشاهد المختلفة، وتتميز كل وحدة بمعدلات خاصة للحركات، وهي تتغير مع تغير المحتوى الثممي. بعد بيان الأهمية البنائية لأصوات الحركات في المعلقة، تم تطبيق النظرية على شعراء تراثيين آخرين، لتحديد فاعلية النظرية على نحو أكثر وضوحاً. تم تحليل وحدة

الأطال في معلقة لبيد (الأبيات ١-١١)(٣٤) ثم قولت النتائج بمثلتها في وحدة الأطال في معلقة امرئ القيس (الأبيات ١-٩).

لقد وُجِدَ أولاً أن نظام الحركة داخل وحدة الأطال في معلقة لبيد، يتغير بوضوح حالما يحدث أي تغير أو تنوع في الغرض : فالبيت الأول والثاني والثالث، وهي الأبيات التي تصف الحالة المؤسسية للأطال، تتألف كلها من حركات هادئة وتشئت قليل(٣٥). والبيتان الرابع والخامس يشكلان في حد ذاتهما زوجاً دلاليًا، ويتميزان بحركات أقوى وتشئت أكبر. ويختلف هذان البيتان -من الوجهة الدلالية- عن الأبيات الثلاثة الأولى، وذلك بتأكيدهما القيم الموجبة (المطر والبرق والرعد) وسط الأطال. ويختلف البيت السادس بدوره عن كل الأبيات السابقة، خاصة الأبيات ٣-١ : فهذا هو البيت الذي يبدأ فيه موضوع الحياة النباتية والحيوانية وأشكالها، ومن ثم فإن له قيمة دلالية مختلفة. ويقع تغير غير عادي في البيت العاشر، حيث يسجل التشئت أقل معدل له في كل الأبيات موضوع الدراسة

هنا يتراجع الشاعر عن الوحدة الدلالية العامة القائمة في الأبيات ٤-٩، حين يتوجه إلى الأطال التي لا ترد عليه. وفي النهاية، يختلف البيت ١١، الذي يقدم مشهد الظعن، عن البيت ١٠ بشكل جوهري : فحركاته أعلى وتشئتها ملحوظ بشكل أوضح.

ثانيًا، إذا نظرنا إلى كل وحدة بصفتها كلاً متكاملًا، سنجد أن كلاً منهما تختلف عن الأخرى من حيث تغير المعدل وقوته، لكن لا اختلاف بينهما في نوعية الحركات : فعلى الرغم من أن كلاً منهما يستخدم حركات هادئة، فإن تشئت الحركة في وحدة لبيد بعد أقل من تشئتها في وحدة امرئ القيس. وبعبارة أخرى، فإن وحدة امرئ القيس أقل انتظامًا من وحدة لبيد(٣٦).

وقد يعزى هذا الاختلاف في تشئت الحركة - لأول وهلة - إلى اختلاف في الوزن، لكن البحث المدقق يبين أن هذا غير محتمل : فبمقارنة تناول نفس الغرض لدى شعراء مختلفين يكتبون في نفس الوزن، وُجِدَ أن تجانس الغرض يؤدي إلى معدلات للحركة متجانسة، كما في حالة لبيد وامرئ القيس المشار إليهما منذ قليل. وقد تمت دراسة ثلاثة مقاطع من وزن الكامل، فأظهرت الدراسة كثرة في الحركات الهادئة والتشئت العالي(٣٧). كانت

المعدلات متقاربة في الحالات الثلاث جميعًا، غير أن المعدل كان أعلى قليلًا عند امرئ القيس. وكل هذا يشير إلى احتمال أن يكون تشابه الغرض قد أثر على نوعية الحركة (وإن لم يكن قد أثر بالضرورة على تشئت الحركة)(٣٨) ولكن دون أن يقلل هذا من تفرد الشاعر في اختياريه لقوة الحركة. هل يمكن أن تكون الحركات الهادئة سمة لوحدة الأطال من نفس الوزن؟ وهل يمكن أن تكون الحركة الهادئة سمة لوحدة النقص؟

وقد جاء برهان آخر من المقارنة بين وحدتي الجواد في معلقتي علقمة وامرئ القيس(٣٩)، والقصيدتان هذه المرة من وزن الطويل، وقد أكدت النتيجة الخلاصة التي وجدناها في وحدات الأطال الثلاثة السابقة : فمن خلال قوة الحركة وتنوع القوة، كانت الاختلافات المتعددة بين الودحين عديمة الدلالة، لدرجة أننا يمكن أن نقول باطمئنان، أن أنظمة الحركة فيهما هي هي(٤٠). وقد ثبت مرة أخرى وجود علاقة بين الغرض ونظام الحركة.

وأخيرًا تمت مقارنة أبيات طرفة التي يفخر فيها بثلاث من عيشة الغنى : الشراب وركوب الخيل والمقامرة، وأبيات امرئ القيس في نفس الموضوع(٤١)، وقد وُجِدَ أن كلتا المجموعتين من الأبيات تحتوي على حركات بالغة الهدوء، وعلى تنوع أعلى قليلًا من ذلك الموجود في العينة العشوائية للتوزيع. ورغم أن أبيات طرفة كانت أقل انتظامًا وحركاته كانت أعلى قليلًا، فإن كلا الشعارين - إذا رجعنا إلى النموذج العشوائي - كانا متطابقين تقريبًا كان الإطار المرجعي لهذا المنهج كما طبقناه هنا، هو التوزيع العشوائي. وسيقوم المدخل الأكثر تنقيحًا على إطار مرجعي، تحدده دراسة مستقصية لمجمل قصائد الشعر الجاهلي، وهو ما يقدم تمثيلًا أكثر مصداقية لنظام الحركة. ومع ذلك، فبعدد محدود من الأبيات كالمعدل المستخدم هنا، كانت النظرية قادرة أولاً، على إثبات المصادقية البنائية لأصوات الحركة في الشعر الجاهلي، وقادرة ثانيًا على تحديد المعدلات العامة للحركة لدى شعراء مختلفين.

من بين كل الشعراء الذين درسناهم، بدأ أن طرفة وامرأ القيس مثلاً كانا أقل انتظامًا من الباقيين، وهي الحقيقة التي قد تقضي إلى تصنيف دقيق للشعراء، من حيث الطبقة والمدرسة والتعاصر. وبعد أن يتم جمع عدد أكبر من الأبيات والقصائد، قد نكون قادرين على استنتاج

معرفة المعدلات المختلفة للحركة عند الشعراء مؤلف قصيدة معينة أو الجيل الذي ينتمي إليه.
(٧)

ومع أن هذه الدراسة تهتم بمثال واحد لقصيدة جاهلية متعددة الأغراض (٤٢)، مثال نمطي للمعلقات؛ فإنها تنطبق كذلك على عدد أكبر من القصائد في دواوين الشعراء الجاهليين، كما تنطبق على قصائد متعددة في مختارات الشعر الجاهلي، كالمفضليات والأصمعيات. لا يحتوي كثير من هذه القصائد على وحدات خاصة بالأطوال، وينتهي كثير منها بوحدات لا ترتبط عادة بالمديح أو الهجاء أو الفخر أو الرثاء، كما أن هناك قصائد أخرى لا تحتوي على وحدة الرحلة. لكن كل هذه القصائد تتألف من جزءين على الأقل، وتسير من البداية إلى النهاية وفق نموذج: نقص، توسط، اتزان النقص.

وسيعمل الجزء الثالث من هذه الدراسة على تصنيف الشعر الجاهلي عموماً، أخذاً في اعتباره، لا نمط القصيدة المشار إليه سابقاً فحسب، بل أيضاً مثل تلك القصائد التي تتألف من وصف خالص، وقصائد المناشبات، والقصائد وحيدة الغرض أو البعد (٤٣) وسنستخدم نموذج فلاديمير بروب - في كتابه «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» - لتصنيف الأغراض وفقاً لبنيتها، وأنظمتها الكنتائية، وكلماتها المفردة من حيث مهمتها الدلالية والنحوية.

وسيهتم التصنيف بالأغراض والموضوعات والصور، بصفتها أنظمة أسلوبية معروفة، لها رمزيته، ولها علاقتها بأنواع أدبية معينة (٤٤)؛ ذلك أن التحليلات الأسلوبية من هذا النوع، وحدها هي التي يمكن أن تحمي أي تصنيف من الطابع التيمي الصرف.

في دراستنا هذه، نجحت بنية معلقة امرئ القيس، فيما أعتمد، في تأكيد الرؤية الجاهلية والبنية العامة للقصيدة الجاهلية، وقد تم رسم خطوطها الأساسية بعد نظرة متأنية في معظم القصائد الجاهلية المتاحة.

الهوامش

- ١ - راجع «أدبيات»، العدد الثاني (١٩٧٧) ص ٢٢٧-٢٦١.
- ٢ - راجع على سبيل المثال ترجمة سي. إم. بيتسون للبيت الخامس من المعلقة، ضمن كتابه «الموصل البنيوي في الشعر: دراسة لغوية لفص قصائد جاهلية»، باريس ١٩٧٠، ص ٢٥، حيث يترجم «يقولون They say لا تهلك أسي وتجمل»، بينما الترجمة الصحيحة التي تعطي لفعل «قال» معنى الاستمرار هي They would say
- ٣ - كمال أبو ديب: نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلي، الجريدة الدولية لدراسات الشرق الأوسط، العدد السادس (١٩٧٥) ص ١٦٥.

٤ - راجع الدراسة الممتازة للزمان والمكان في الأدب التي كتبها جورج بوليه تحت عنوان «المسافة الداخلية» ترجمة إلبوت كوليمان (إن أبريل ١٩٨٤).

- ٥ - لتعريف أزواج العلاقات راجع كلود ليفي شتراوس: الأنثروبولوجيا البنيائية، ترجمة كلير بايسون وبروك شوف، نيويورك ١٩٦٣ ص ٢٠٦.
- ٦ - في الجزء الثالث من هذه الدراسة «مورفولوجيا القصيدة الجاهلية» سأتناول القصيدة الجاهلية بصفتها نوعاً له سماته التي تتشابه أحياناً مع سمات الأنواع الغربية وتختلف عنها أحياناً.
- ٧ - المفضلات: المفضليات، تحقيق لآيال (جزءان) أكسفورد (١٩١٨-١٩٢١) العدد ١٦١. يقول البيت الثاني: ويذلا من ليلى بما قد تحله

نعا جع المالا ترعى الدخول فحوملا
ويقول البيت الأول من معلقة امرئ القيس:
قفا نيك من ذكرى حبيب ومزمل

يسقط اللوى بين الدخول فحومل

الصيغتان كلتاهما تأتيا من الجزء الخاص بالأطوال، وكلتاهما تكشفان عن الحالة البالية للأطوال بعد رحيل القبيلة. راجع ميشيل زويتلر: التقليد النضائي في الشعر العربي الجاهلي، سماته ومضامينه (كولومبس-أوميو ١٩٧٨) ص ٢٣٨.

٨ - زويتلر: المرجع السابق، ص ١١٤-١١٥.

٩ - فيما يخص الصوامت بشكل عام في العربية راجع: جين كانتينين: مقالة في فقه العربية النصحي، مجلة المجمع اللغوي بباريس ٤٣ (١٩٤٨) ص ٩٣-١٤٠، وإبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، القاهرة (١٩٦٥) ص ٢١-٤٤.

١٠ - راجع على سبيل المثال بيتسون في المرجع السابق، وريثاني جاكوبي: دير عبودن لابن المعتز، تحليل بنيوي، مجلة الأدب العربي ٨ (١٩٧٨) ص ٣٧-٥٨.

١١ - هناك دراسة شيقة لركي الأروسوي: المعلقة الكاملة، الجزء الأول، دمشق (١٩٧٢) لكنها مقترنة بالحس القومي للأروسوي.

١٢ - أود أن أشكر الأستاذ Leigh Esker والأستاذ John Fought من قسم اللغويات بجامعة بسلغافيا لمساعدتهما لي فيما يتصل بالمصطلح في هذا الجزء.

١٣ - لدراسة القيمة الخاصة بالصامت في السويدية مثلاً، انظر سونار فانت: الكلام: الأصوات والسمات، كامبردج (١٩٧٣) ص ١٩٢، وص ١٨٣-١٩٠.

١٤ - سلمان العاني: فقه اللغة العربية: دراسة صوتية وسيكولوجية، باريس (١٩٧٩) خاصة الصفحات ٢٧-٢٨.

١٥ - انظر بيتر لادفوج: أوليات علم أصوات اللغة، شيكاغو-لندن (١٩٧١) ص ٧٥: فوقاً لنظريته عن التوتر، ستكون قوة «ه» أكبر من قوة «أ».

١٦ - انظر جبردرن: رأي علماء الصوتيات العرب في الصوامت والصوائت، مجلة العالم الإسلامي، العدد ٢ (١٩٦٥) ص ٢٥١-٢٥٢. وانظر أيضاً ابن سينا: الصوتيات العربية (رسالة ابن سينا حول مسألة النطق وأصوات الكلام) ترجمة خليل سمعان، لاهور (١٩٧٣) ص ٤٨-٤٩.

١٧ - راجع السويطي: كتاب الأشباه والنظائر، تحقيق عبد الرزاق سعد،

القاهرة (١٩٧٥) ص ١٦٠-١٨٢.

١٨ - انظر: M.E.C.A.S. قواعد العربية الفصحى الحديثة، إعداد مركز الشرق الأوسط للدراسات العربية، بيروت (١٩٧٥) ص ٢٥٧.

١٩ - نجم الدين كوبرا : فواحي الجملال وفتوح الجلال، تحقيق فريتز ميرف، ويسمان (١٩٧٥) ص ٥٢-٥٣.

٢٠ - ليس هذا صحيحاً في حالات أخرى (في حالة «بيتك» و«بيتك» مثلاً) ولابد أن حرف الهاء مسؤول هنا بشكل جزئي عن تغيير الحركة. غير أن هذا لا يقلل من مصداقية الملاحظات المشار إليها سابقاً.

٢١ - أننا نستخدم الكلمة هنا بالمعنى الذي استخدمه بها دو سويسر حين وصف النظام» اللغوي.

٢٢ - حين وضعت الصوائت/ لحركات على رسم بهاني، طبقت المنهج العربي في التقطيع : فلم أستخدم سكوناً بعد الحركات الطويلة، لأن الصوت لا يتوقف، ومن ثم فإن «فعلون» تتكون من (a, u, u, and o) فأسكون لا تستخدم إلا حين يتوقف الصوت. وهكذا بدا البهتان، الأول من معلقة لبدي، والرابع والخمسون من معلقة امرئ القيس، في الرسم البهاني، على هذا النحو:

٢٣ - هذه الوسيلة الحسابية : هي حجم الاتجاه المحوري في مجموعة من الحركات : فـ

٢٤ - التفاوت معيار لمعدل التفاوت(تشتمل مجموعة من الحركات بعيداً عن معنى هذه الحركات) وبعبارة أخرى : التفاوت هو مجمل مجالات الانحراف في الأرقام، بعيداً عن معناها الذي تقسمه N

٢٥ - هذا هو معيار الاختلاف بين حركتين متتابعين xi and xi حيث $i=1, 2, \dots, n$ وهكذا نحن ننظر إلى... $x1-x2, x2-x3, \dots$

٢٦ - المعدلات التسعة هي :

(١) عدد الذري في بيت من الشعر.

(٢) عدد المنخفضات في بيت من الشعر.

(٣) عدد التغيرات الحادة في الاتجاه.

(٤) نقطة البداية (أول قيمة في بيت من الشعر).

(٥) نقطة النهاية (آخر قيمة في بيت من الشعر)

(٦) الفارق بين نقطتي البداية والنهاية.

(٧) عدد الحركات المختلفة في كل بيت.

(٨) المعدل وتفاوته بالنسبة لكل بيت.

(٩) المعدل وتفاوته في القصيدة ككل.

٢٧ - بالنسبة لبحر الكامل، أخذنا أحد عشر بيتاً من معلقة لبدي، وثلاثة أبيات من معلقة زهير، وثلاثة أبيات من معلقة امرئ القيس، وثلاثة أبيات من معلقة عنتره. أما بالنسبة لبحر الطويل فأخذنا عشرة أبيات من معلقة، وعشرة من امرئ القيس، وأربعة أخرى من امرئ القيس، وأربعة من طرفة وللتعرف على مصادر هذه الاقتباسات.

٢٨ - قام بإعداد البرنامج واختباره البروفيسور جاري فاوهر من قسم الجراحة بجامعة ميتشيجان. ونحن نعتزم (أنا وأن أير البروفيسور فاوهر) أن نطور برنامجاً أفضل، وسوف يكون البرنامج تحت الطلب من خلال الكتابة للمؤلف.

٢٩ - كل الأبيات سيكون بها نفس العدد من الساكنات. نفس العدد من الفتحات والضمان والكسرات.

٣٠ - وهكذا، فإن كلمتي «هائي» و«مرتفع» تشيران إلى وضع حركات معينة على الرسم البهاني : فالفتحة وآلف المد والضمة تسمى حركات

هائدة، بينما تسمى الواو المدودة والكسرة والياء المدودة حركات مرتفعة. والساكن، من أنها ليست حركة، تستخدم إطاراً مرجعياً، يتم بناء عليه ترتيب وضع الحركات على الرسم البهاني ارتقاءً وانخفاصاً.

٣١ - من الأدق أن نقول إن البيت ٣١، وهو بيت ينتمي إلى قسم الوصف، فيه حركات أعلى ارتقت أكثر - ومع ذلك فإن البيت ٣١ يختلف

عن الأبيات اللاحقة في أنه يصف البضبة بشكل عام. ويمكن اعتباره إذن، بوصفه الخاص هذا، بيتاً انتقالياً بين قسمي الوحدة.

٣٢ - يختلف البيت ٤١ عن بقية الأبيات في هذا المشهد لأنه يتناول صفات جسيمة محددة، لكن من المهم أن نلاحظ أن تسعيتن من المعلقة

قد وضعتا البيت مكان البيت ٣١ (انظر زويتر، المرجع نفسه، ص ٢٧٧).

٣٣ - يختلف البيت ٧٥ اختلافاً كبيراً عن بقية الأبيات في هذه الوحدة، لكن هذا الاختلاف لا أثر له من الناحية النبوية، كما أنه لا يغير من

المعدلات في هذه الوحدة. والنظرية لا تتلامد حسابياً مع مستوى البيت

المفرد.

٣٤ - نسخة المعلقة المستخدمة هنا هي نسخة ابن الأنباري، ويمكن أن نقول إن اختلاف البصر (الكامل في حالة لبدي مثلاً) قد تؤثر في

المعدلات. غير أن المقاطع الثلاثة من بحر الكامل (انظر الفقرات التالية بعد قليل) تحوي نتائج متسقة مع نتائج بحر الطويل في معلقة امرئ القيس.

٣٥ - تم حساب التشتت خلال التحليل، وفقاً لابتعاده عن التوزيع العشوائي الذي يساوي ٣٠٠.

٣٦ - أبيتنا أن انعدام الاتساق سمة من سمات نظام امرئ القيس، سواء في المعلقة أو في المقطوعات الأخرى التي حللناها بهذا البرنامج.

٣٧ - كل مقطع يتكون من ثلاثة أبيات، انظر كتاب دابليو أولدت «دواوين الشعراء السبعة العرب القدامى» (باريس، ١٨٧٠) قصيدة عنتره (رقم ١٩) وقصيدة زهير (رقم ٤) وقصيدة امرئ القيس (رقم ٥٩).

٣٨ - التشتت منخفض جداً في وحدة الأطلال عند لبدي، بينما جاء التشتت في هذه الوحدات الثلاث، وفي من نفس البحر (الكامل)، عالياً جداً.

٣٩ - انظر في كتاب أولاربت قصيدة علقمة (رقم ١٩) الأبيات ١٩-٢٨، وقصيدة امرئ القيس (رقم ٤) الأبيات ٢٣-٣٢.

٤٠ - كان امرئ القيس غالباً أعلى بنسبة ٥٪ في المعدلات الثلاثة التي درسناها، ولاحظنا أيضاً أن المعدلات في وحدة الجواد في المعلقة هي نفسها المعدلات في نفس الوحدة من قصيدة علقمة.

٤١ - انظر في كتاب أولاربت قصيدة طرفة (رقم ٤) الأبيات ٥٦-٥٩، وقصيدة امرئ القيس (رقم ٣٦) الأبيات ١-٤.

٤٢ - استخدمت كلمة «متعددة الأغراض» في هذه الدراسة للإشارة إلى أن غرضين أو أكثر من الأغراض السائدة تلعب أدواراً متعارضة في القصيدة. وفي الجزء الثالث من هذه الدراسة سنتبنى تصنيف أبي دبب الذكي للقصيدة الجاهلية مع بعض التعديلات (انظر أبو دبب ص ١٥١).

٤٣ - انظر على سبيل المثال القصاصد التالية المأخوذة من كتاب أولاربت (رقم ١٨ ص ١٢٥-١٢٨)، ورقم ١٨ ص ١٨ (رقم ٢٥ ص ٢٦-٢٧)، ورقم ١٨ ص ١٨ (رقم ٢٥ ص ٢٦-٢٧).

٤٤ - أقصد بالأنواع بشكل عام، المديح، والهجاء، والفخر، والثناء.

السيرة الذاتية تعدد الأصوات

السرد والزمن والموت

في (ذاكرة للنسيان) و (حريق الأخيلة)

بطرس حلاق *

الفيلسوف بول ريكور للبتنوية اللازمية في النقد الأدبي، فيؤكد على أولية الزمن الحاسمة، قائلا: انه يجدر بنا أن نعتبر السرد حارسا للزمن^(١)، ومعتبرا ان كل سرد يهدف الى «الانفتاح على معنى ما»، وذلك بتنسيقه الزمن الماضي وبتأسيسه فعلا في زمن قادم ويمجابهته ما هو «آخر الزمن»، أي الابد والموت، فأساسا يهدف السرد الى ترويض مكائد الزمن، مأساوية الزمن العابر، إن هذا المبدأ، البالغ الجلاء في الحكايات التأسيسية كالتوراة والكتب المقدسة التي تتقصى مشكلة الأصول والأخلاق والموت، ينتظم بشكل واضح السيرة الذاتية، حيث يستبين الفنان معنى حياته ويؤسس مستقبله ويصارع موته الشخصي.

منه الرقم سبعة عالما شموليا مغاليا، مسكون بالموت، البادي في زوال عوالم المؤلف الداخلية والخارجية، حيث يقنى لها لهذا الحريق كل ما يراه المؤلف- بل يحاول أن يراه- وكأنه لايزال حيا، كيما يتسنى له أن يحتفظ بشظايا الماضي حية بحياة متوهجة. أما «ذاكرة للنسيان» فيهيمن الموت عليها بقدر أكبر، إذ

من هذا المنظور يكتسب العملان اللذان اخترتهما- وهما «ذاكرة للنسيان»^(٢) لمحمود درويش و«حريق الأخيلة»^(٣) لإدوار الخراط- قيمة نموذجية لان معناهما منوط بالزمن والموت، ف«حريق الأخيلة»، الذي يجعل

* ناقد وأكاديمي يقيم في باريس.

نفسه، بيد أن هذا الاعتبار لا يشكل إلا مقارنة ممكنة، ليست، على كل حال، بالأهم.

أخرى بنا أن نتكلم لا عن حبكة مفردة بل عن مشاكل من حيكات، وبالأصح من اشكاليات تنبثق جميعها من لحظة حرجة واحدة، هي لحظة الاقتراب حسياً من الموت، في هذه المواجهة يلتهب كل شيء، ما عدا الجوهري، فيتكشف في اللحظة الراهنة زمن الراوي بأكمله، بل كافة أزمنته، وتتعرى كل الأبعاد التي تكونه، من البعد الأكثر حميمية إلى البعد الكوني الأشمل. فتصيح، في وعيه، الأصوات المعبرة عن هذه الأبعاد دفعة واحدة متزامنة. فلو استعمل الراوي وسيلة سينمائية لتسنى لنا أن نلتقط جميع هذه الأصوات من أول وهلة. غير أنه يتوسل الكتابة، وهي خطية بالضرورة، ولذا لا تبلغنا هذه الأصوات إلا بالتوالي. بيد أن القارئ يشعر بأن تلك الأصوات كلها تتدافع عجلًا لتظهر بصورتها الطبيعية. ألهذا يجري السرد دفعة واحدة عفية، بلا انقطاع، بلا عناوين فصول، دون ترك بباض في نهاية الفصل للانتقال إلى الصفحة التالية، ما خلا تنفساً سريعاً يأتي في وقته - وأحياناً اعتباطاً - يشير إليه مربع أسود من أن لآخر؟

مع ذلك، ثمة موضوعات ذات حضور مهيم ترمز إلى تضاسف هذه الأصوات - أو تعدديتها، حسب الاصطلاح^(١) - ألا وهي موضوعات البحر، أو الماء/ الأنواء بشكل عام. ففي هذا النهار النشوري، يشكل الماء الحيز الوحيد حيث تدور الأحداث وتتحرك الكائنات والأشياء، الماء يغعم البشر والجماد، يملأ الهواء واليابسة والبحر، بحيث أنه يحو الحدود بين هذه العناصر. فيغدو كل شيء مائلياً: القنابل والصخور والقطط والحيبة. وقد تنعكس الأمور فيتجلى الماء بصورة الجماد أو الهواء: «السماء تنخفض كأنها سقف اسمنتى يقع، البحر يتحول إلى يابسة ويقرب»^(٢). الماء يملأ الفضاء وكل ما يتحرك فيه، بل أكثر من ذلك: إنه يضبط الزمن ويهيمن عليه، إذ إن الزمان نفسه يصبح مكاناً. فالمؤلف يضيف، بمثابة عنوان فرعي، الإشارة التالية: «الزمان: بيروت. المكان: يوم من أيام آب ١٩٨٢». يتجدد الزمن بصورة مكان ويميع المكان على

أنها في الموت تجد منيعها: إنها تنبثق من ذلك اليوم العصبي، يوم «هيروشيما الفلسطينية»، حيث يبدو الكاتب وكأنه يحيا موته الوشيك.. يرتكز المؤلف على هذا اليوم ليحيط بموته الرمزي الأول، الخروء من فلسطين، ويجذوره الثقافية الضاربة في التاريخ العربي، وليواجه أيضاً حياته ذاتها وموته كفلسطيني وكمجرد إنسان. لا يكتسب هذا العمل أبعاده الحقيقية إلا في الضوء الباهر الذي يلقيه دنو الموت على الحياة. لا أسعى، في إطار هذه الدراسة، إلى الإحاطة بكافة جوانب هذين العاملين الثرية، بل أتقيد، عمداً، بجانبين هاميين يتعلقان بجماليات السرد، فأحاول أولاً أن أتبين، انطلاقاً من مفهوم تعدد الأصوات، كيف قام الوعي الحاد بالموت بهيكل العمل من داخله، أو بتعبير آخر: كيف انعكس هذا الوعي في النسيج السردى، ثم أناول الجانب الآخر المتعلق بالسيرة الذاتية.

عالم محمود درويش

تعدد الأصوات

يتجلى عمل محمود درويش، لأول وهلة، وكأنه دراما قديمة حسب مفهوم المسرح الكلاسيكي الفرنسي في القرن السابع عشر، إذ يبدو منصاعاً لقانون الوحدات الثلاث: وحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث. المكان: بيروت الغربية وقد أصبحت كلها مسرحاً، حدوده خطوط الحصار المحكم الذي ضربه الجيش الاسرائيلي. الزمان: يوم من أيام شهر آب/ أغسطس عام ١٩٨٢، تراكمت فيه أجسام الأحداث (٤) الحدث: أعمال الكاتب وأقواله وأفكاره من الساعة الثالثة صباحاً، أي منذ أخرجه من حلمه دوي القصف الاسرائيلي، وحتى الساعة العاشرة مساءً، حيث عاد إلى نومه وحلمه بعد أن أمضى نهاره يجوب المدينة لمقابلة الناس والأماكن.

هنا ينتهي وجه الشبه بالدراما الكلاسيكية، إذ يفتقران في الحبكة التي تتضمن، وفقاً للمعايير الكلاسيكية، بداية وسيرة ونهاية.. هذا، إلا إذا اعتبرنا بمثابة حبكة ذلك الخيط الرفيع الذي ينتظم السرد وينقل السارد - الشخصية (السارد البطل) من الرهبة أمام الموت إلى نوع من السلام الداخلي الذي يتمثل الموت

صورة ماء. فيصبح الماء لا رحما أموميا فحسب بل سديما نشوريا (ابوكاليتيكيّا) يشير الى نهاية عالم وولادة عالم آخر، ويحيل الى ذلك السديم البدئي الذي يقال انه أشرف على خلق الكون في بداية الأزمنة، سديم يتضمن، بالقوة، كل ما سبّزغ الى الوجود من كائنات وأشياء على نحو يكاد يكون تزامنيا. انه حيز الأصول الأسطوري. فهل هنا يكمن السبب في أن الراوي يشعر بأنه فرد وحيد، في ذلك الصباح، شأن آدم في فجر الخليقة حين لم تكن المخلوقات قد تسمت بأسمائها؟^(٩) «خرجت للتو فلم أعرف أين أنا. لم أعرف من أنا. لم أعرف ما اسمي ولا اسم هذا المكان. لم أعرف أن في وسعي أن أمتشق ضلعا من ضلوعي لأجد فيه حوارا لهذا السكون المطلق. ما اسمي؟ من سمائي؟ من سيسميني... آدم...»^(١٠)، والنصان التراقيان اللذان يخطران بباله حينئذ ويدرجهما في سرده، يعززان تلك الفكرة، فهما يتحدثان عن الماء والخلق، يشهد نص ابن سيدة^(١١) على حضور الماء بشكل طاغ في المعجم التراثي العربي، أما النص الثاني فيتناول بنفس النغمة الماء وخلق العالم^(١٢) وثمة أمر ذو دلالة: الماء والخلق يرتبطان ارتباطا وثيقا بالقلم، وهو أيضا أداة خلق، بها يأتي الى حيز الوجود عالم الراوي، يتم ذلك في أن يدخل مصير الشعب الفلسطيني في لحظته الحرجة، في حالة مخاض.

تصنيف الأصوات

عديدة هي الأصوات الملغلة في هذا العمل، وهي تحيل الى عوالم فكرية وشعورية شديدة التباين، لكنها تمتاز أيضا في كل عالم من هذه العوالم لتخلق كوكبة أخرى من الأصوات. وهكذا لا تترسخ تعددية الأصوات في فئات مختلفة فحسب، بل داخل كل فئة أيضا. وسأقصر الحديث على ست فئات هي الأهم.

١ - فئة «الدأنا» الساردة، التي تشمل الصوت الراوي للأمر الأساسية المباشرة (جو المقهى، المرأة، الاصدقاء، الخوف...) صوت الذاكرة (النزوح الأول عام ١٩٤٨ الذي عرف الراوي بلبنان لأول مرة، فترات السجن، الإقامة الجبرية، الحب الاشكالي المتبادل مع اسرائيليات، الخروج النهائي من البلاد...)، صوت

المناضل، صوت الشاعر..

٢ - فئة بيروت، وتنقسم إلى مدن عديدة: بيروت الجبانة المتمثلة بأصوات الكتائبين، بيروت - الشعب المتمثلة بأصوات الشارع في المنطقة الغربية، بيروت المثالية التي تحمل بإقامتها مستقبلا أصوات المنضالين من فلسطينيين وعرب ومتعددي الجنسيات، بيروت المتراجعة عن جسارتها المتمثلة بأصوات المناضلين الذين هجروا النضال.

٣ - فئة فلسطين، وتشمل: فلسطين - الذاكرة الكلية الحضور، فلسطين المناضلة (بمناضليها المثاليين الشجعان، وزعمائها الأفاضل والكثيري الهفوات في آن، ومسؤوليها الماهرين في الحسابات والغش)، فلسطين التي لا تجد موقعها من لبنان، فلسطين التي يحلم بإقامتها، فلسطين التي تبدو وكأنها خسفت الى غير رجعة.

٤ - فئة العالم العربي، وتشمل الحكام الذين، شأن الكواسر، ينتظرون بلدة بالغة لحظة موت الضحية، الجماهير العاجزة التي صرفها القمع الى اهتمامات سيرة ككرة القدم والفديو، ثراثا مزريا ورائعا في آن...

٥ - فئة الصهيونية وتشمل: الفكر العتيق المتحجر الذي ينفي كل ما هو آخر (بيجين، يهوه الأمر بإبادة أهل أريحا عن بكرة أبيهم، الاذاعة الرسمية...)، الوعي القلق الشجاع (مناضلو حركة السلام الآن، أوري أفنيري)، الوعي المنديق بالذات.

٦ - فئة العالم الخارجي، وتشمل: العقل السياسي الصلف الميكيفيلي الذي تعبر عنه مختلف الحكومات ولا سيما الحكومة الأمريكية، الوعي الشقي عند المتعجلين الى انهاء هذا المشهد المزعج بأي ثمن كان. من المهم بمكان ألا نختزل هذه الأصوات المتعددة الى تصرفات ومواقف فكرية، أو الى حالات ذهنية يسردها الراوي ويعبر عنها بشكل مسرحي، إنها كلمات تعكس عوالم مرتبطة بشخصيات وجماعات، فهي أصوات بكل معنى الكلمة. ومع انها لا تبلغ جميعها نفس الدرجة من الاكتمال، فإنها تبقى مع ذلك أصواتا حقيقية يثيرها احداق الموت الفردي، او تحيل الى موت جماعي محتمل ومخشي. أو بتعبير آخر، ان هذا العمل - حسب تعبير

حقيقية، يتفاوت حجمها من حالة لأخرى. وأغلب الظن أن ذلك ما يضفي طابعا دامغا على مأساوية المصير الفلسطيني المحاصر في اعصار الأصوات المتنافرة، حيث لا يبين أي مخرج مضمون العواقب، كما لا ينفي أي مخرج، بما فيه الانقراض التام في طيات التاريخ. ينعكس هذا الموقف في عنوان الكتاب نفسه، إذ يحار المرء الى أي صوت ينسبه: أ إلى صوت الراوي؟ في هذه الحالة- كما يلاحظ صاحب الترجمة الانجليزية في مقدمته- يهدف العمل الى تثبيت الأحداث المأساوية التي عاشها المؤلف، كي يتمكن من التحرر منها عن طريق النسيان وقد يهدف أيضا الى تثبيت ذاكرة جمعية، حكم عليها الكثيرون بالنسيان، فللحيلولة دون امحائها، أم يكون الصوت صدًى لصوت آخر، هو صوت الصهيونية والعالم الخارجي، وكلاهما لا يتوقعان مستقبلا آخر سوى اختفاء فلسطين، التي لاتزال تربكهم؟ يترك المؤلف السؤال معلقا ولا ينفي أي أفق محتمل. هذا هو تحديد معنى المأساوية النابعة من هذه الأصوات المختلفة التي يمجع بها النص.

تعدد الأصوات والكرنفال

ان هذا الوضع الأقصى المتفجر المفتوح على كافة الاحتمالات استدعى إذن تعددية في الأصوات متفجرة هي أيضا، ليس فقط عدديا وإنما أيضا في نوعية الأساليب، وفي الأجناس الأدبية المستعملة. لكن هذه الكثرة في الأشكال الأدبية أبعد ما تكون عن تحويل العمل الى لوحة كولاج (قص ولصق)، بل تعزز تعددية صوتية عضوية، يدعمها أسلوبان آخران مرتبطان بالأدب الكرنفالي- وهو الأدب المتميز أصلا بتعدد الأصوات، على رأي باختين- يعتمدان على حيز الأغورا (Agora) والفنائية (١٢)

يحول حيز الأغورا الى الأدب اليوناني الذي خلف عصر الملحمة، والذي كان يدور عادة في مكان عام يسميه اليونان الأغورا (ما يقابل السوق/ الميدان)، وهو حيز جماعي مفتوح، يعبر الفرد فيه عن أكثر أحاسيسه حميمية على مرأى وسماع من الجميع، إذ لم يكن ثمة حاجز بين الفرد والجماعة ولا بين الفرد والطبيعة، بل كان يقوم بين الطرفين تلاؤم تام. في عمل درويش،

باختين متحدنا عن دوستوفسكي- لا ينيبني وفق «وحدة وعي مفرد امتص ما عده من أنواع الوعي وكأنها مجرد موضوعات، بل كوحدة مكونة من تفاعلات بين عدة أنواع من الوعي لم يتحول أي منها موضوعا بالنسبة للآخر». (١١)

إن كان صوت أنا الراوي يتميز بسهولة عن الأصوات الأخرى بفضل نبرته الغنائية وبسبب من المكانة التي يحتلها الخطاب الانشائي، إلا أن الأصوات الأخرى تظل مستقلة بذاتها، أية هذه الاستقلالية تمايز الأساليب الخطابية والأجناس الأدبية المستعملة. عند دوستوفسكي، المعلم البارز في تعدد الأصوات وفق باختين، يقوم هذا التعدد أساسا على استخدام الخطاب المنقول بأسلوب مباشر (الحوار) وأحيانا على استخدام المذكرات (على سبيل المثال: حياة الناسك زوسما من خلال يوميات أليوشا، في رواية الإخوة كارامازوف). أما درويش فيستعمل الى جانب هذه الأساليب أساليب أخرى عديدة. إذ نجد الى جانب الخطاب المنقول بأسلوب مباشر، أو غير مباشر، أو غير مباشر حر، وإلى جانب الخطاب المستقل أو المونولوج الداخلي، السرد والحلم والبورترية والقصيدة والمقال الصحفي، وذلك العناصر عبر استشهادات مقتبسة من الكتاب المقدس (بعبديه القديم والجديد) ومن تفسير القرآن (نص ابن الأثير) ومن المؤرخين العرب والأجانب.. ومن المذكرات (نص اسامة بن منقذ) ومن المعجميين (ابن سيده) ومن الأدب العالمي (سرفانتيس) ومن أعمال الشاعر نفسه. ولا ننسى شكلا من التناص أكثر رهافة مما ذكرنا، ألا وهو معارضة الكلاسيكيين من عرب وغيرهم فهكذا يترأى من خلال بورترية «الكعب العالي» (ص ١٦٠) نص الجاحظ الشهير، «العصا»، ومن خلال الحلم الذي يظهر فيه عز الدين قلق (ص ١٩٨) يترأى نص المعري الشهير «رسالة الغفران»، ومن خلال وصف مفعول القنابل الانشطارية التي ألغاهم الجيش الاسرائيلي (ص ٩٨) يترأى النص الانجيلي الذي يعلن عن عودة ابن الانسان وبعض فقرات من سفر «رؤيا يوحنا».

هذه الأساليب المتنوعة تمنح الأصوات استقلالية

كلها أساليب تنتمي الى الكرنفال وتخلق إطارا مثاليا لتعدد الأصوات، إذ أن شبح الموت يفجر المأساوية والكرنفالية.

السيرة الذاتية وتعدد الأصوات

هذا إذن عمل شديد الغنى بتعدد الأصوات، يوظف عدا من الأساليب الانشائية والاجناس الأدبية. فما هو موقعه من السيرة الذاتية، التي يفترض أنها تتجسد، بالتراث الغربي، في سرد يسوده الراوي - المؤلف؟ لكن قبل أن نجيب على هذا السؤال الجوهرى، علينا أن نستوضح جانبا آخر ذا طابع تاريخي. فالنقد الخارجى يبرز بعض الخلل في النص: الأحداث المروية لم تتم، تاريخيا، في نفس اليوم (فمثلا لم يتم تدمير عدة مبان بالقنابل الانشطارية في نفس اليوم الذي استقبل فيه ياسر عرفات أوري أفنيري في قيومه). والواقع ان السرد يكثف بيوم واحد مجمل ما وقع من أحداث في عدة أيام متقاربة. غير أن التنبؤ بهذلا لا يؤدي الى نتائج حاسمة، إذ من الممكن، مثلا، عزو ذلك إلى وهن أصاب ذاكرة الراوي، واعتبار أن الأمانة التاريخية لو اعتمدت، لما انتقصت شيئا من بنية النص ونبرته.. ولذا فاننا نعتد فرضية منهجية تتجاوز هذا الخلل، الذي لا يلحظه إلا المؤرخ، لننظر في النقاط الأساسية عن كتب، فقد يعدل ذلك من مقاربتنا لجنس السيرة الذاتية كما يبدو في طرح فيليب لوجون في كتابه «ميثاق السيرة الذاتية» (١٣)، الذي يعتبر، حتى اليوم، الدراسة الأشمل والأمن في هذا الميدان.

يميز لوجون، في تحديده، هذا الجنس الأدبي، مستويين اثنين، أعرفهما بالمستوى المعنوي والمستوى الشكلي. يعتبر المستوى الأول ان مفهوم العقد الذي يعقده الكاتب مع القارئ هو أساسى، فوحده هذا العقد، المتمثل في أغلب الأحيان بكلمة «سيرة ذاتية» المدرجة على الصفحة الأولى، يضيف على العمل حكمه القانوني الذي يميزه عن النص التخيلي الذي قد يحقق كافة مقتضيات المستوى الشكلي للسيرة الذاتية دون ان يدخل في خانتها. فان لم يظهر هناك عقد صريح أو لم يكن هناك عقد على الإطلاق، وجب البحث عن توقيع بالاسم الشخصي، وينبغي أن يتطابق إذاك اسم

يتخذ الحيز شكلين متممازيين، فالى جانب الحيز الأسطوري الذي تكلمنا عنه آنفا والمرتبط أساسا، على الأرجح، بصوت الأنا الساردة، يرتسم حيز آخر يتكشف عن روح الأغورا - وأقول روحية الأغورا لا ايدولوجيتها. فالأحداث كلها تقريبا تدور في أماكن عامة كالساحات والشوارع والمقاهي ورميات القنادق الكبرى وأقبية المباني العامة.. وكأنها تخلق بين مختلف الشخصيات تلامسا تاما، لا على الصعيد الايدولوجي وتحليل الموقف السياسي، بل على صعيد الشغل الشاغل والسياق النفسي الناشئين عن المارجيتاج، كما هي الحال في جو الكرنفال الاغريقي، ولكن بالحفاظ على استقلالية الأصوات.

وكما في الكرنفال، نجد الثنائية واختلاط النبرات، ففي خضم هذه المأساة التي تتحكم بمصير السارد ومصير الأفراد الآخرين وبمصير شعب بكامله، لا بل بمصير الحلم العربي بالتحديد، ينبثق من كل صوب التافه والفكه والسخري. فالتافه يبلغ ذروته في الكلام الشديد الإطناب عن اعداد القهوة، الذي يملأ الصفحات الأولى من النص. لا غرو أن السارد، حين يطيل الحديث عن فن إعداد القهوة وعن نفسية من يعدها وعن دوره في حياته الشخصية، فانه يهدف أولا إلى تبليغ المعندي المقتدر رسالة تحد. غير أن هذه الرسالة تتجلى بالتحديد في الأهمية المعطاة للتافه. نجد هذا التافه أيضا في النشيد الذي يتغنى بالكعب العالي والمقحم في غير موقعه. أما الفكه، فيبدا في جلسات التيممة واختلاق الاشاعات، وفي وقائع عيد ميلاد الراوي الأربعين التي تشبه الى حد ما طقس أضحية قديم (تقديم القرابين البشرية). أما السخري فيملأ أرجاء النص: الحي الذي يفرغ من سكانه خوفا من طرد ملغوم داخل سيارة وإذا باللغم فأر يقرض الحديد الصديق، المسؤولين في منظمات فلسطينية الذين يحصون عدد شهدائهم ويبالغون في العدد لرفع شأن منظماتهم تجاه المنظمات الأخرى، الفتاة البورجوازية الكتابية التي تسقط خيالات حبها لفرنسا على جندي اسرائيلي، ثلومو، يتضح أنه يمتني الأصل لا يفقه كلمة فرنسية واحدة ويبول كما يحلو له عند كل منعطف،

بتماهي الراوي والشخصية الرئيسية. صحيح أن الأحداث التي تكون الإطار الفذ للحدث السردى لا تتحكم فيها على الإطلاق إرادة الراوي، إذ أنها منوطة مباشرة بقرارات المسؤولين الاسرائيليين والفلسطينيين، وبشكل غير مباشر باللعبة الاقليمية والدولية. فليس للشخصية الساردة أي تحكم فعلي في مجرى الأمور كما هي. غير أنها لا تستسلم لهذه الأحداث بسلبية. بل انها تنشط، وبشكل مكثف، على المستويين النفسي والرمزي، لتفرض ذاكرة وتفتح آفاقا وتبدل موقع الإشكالية بحيث تؤمن لنفسها دورا ومكانة في هذا المخاض عن عالم مرتقب، مع ما فيه من رمية. ولكن لا يبدو أن الإشكال يكمن في هذه النقطة. بل في الطريقة التي يتصور فيها الراوي مكانه الشخصي. إذ أنه لا يتصوره على أنه فردي محض، بل يربط البعد الفردي بالبعد الجماعي ربطا محكما فهو ليس فقط ذلك الفرد الموهوس بذاتيته الفردية- مع أن هذا الجانب جلي في سرد ما مضى من حياته وفي القلق الذي يتصره في اللحظة الراهنة- انه مسكون أيضا بمصير شعب بل ومصير أمة. الواقع أن ما يثير الإشكال ويربك معيار السيرة الذاتية العادي يكمن في العلاقة فرد/ جماعة، يتجاوز هذا الأمر الميدان الأدبي ويضعنا تجاه مشكلة أنثربولوجية خطيرة: هل الإنسان هو بالأحرى فردية متميزة أم فردية تعانق الجماعي، لا سيما في اللحظات الحاسمة في تاريخ الشعوب؟ في صياغته للمعايير المؤسسة للسيرة الذاتية على نحو ملزم، يعتمد لوجون على ما أنتجه الغرب منذ قرنين، أي منذ أن اعتمدت الحدائق الغربية الفرد، الفاعل الفردي، محركا للتاريخ، فهل ينبغي، انطلاقا من هذا، تجاهل صيغ أخرى من الحداثة، تترك الأمور بشكل مختلف، خاصة في اللحظات الحرجة من وجودها، وعلى الأخص عندما تجد نفسها مهددة بشكل من أشكال هذه الحدائق الغربية إياها؟ إن الرد على هذا السؤال بالإيجاب يؤدي الى اعتماد التحديد الغربي للإنسان بشكل مطلق، وإلى اختزال عبقريه درويش التي يشكل البعد الفلسطيني فيها جانبا أساسيا، وإلى بتر أدب السيرة الذاتية بقرأ خطيرا، لا أجيب على هذا السؤال

الراوي- الشخصية مع اسم المؤلف المدون في الصفحة الأولى. في العمل الذي نعرض له، حيث لا يقترح المؤلف أي عقد، نجد أن توقيع المؤلف واضح للعيان، إذ يشهد الراوي- الشخصية بمقالات وقصائد ينسبها الى نفسه مع أنها مقتبسة من دواوين منشورة باسم محمود درويش. (١٤) ومعترف له بها، كما اننا نلقى الراوي، أقله مرة، يسمى باسمه الشخصي، محمود، في سياق لا يدع أي شك في اسمه الكامل (١٥)، من الواضح إذن أن العقد المعنوي ملزم به التزاما كاملا. أما المستوى الشكلي فيثير مشاكل حقيقية، فلننظر في تحديد لوجون للسيرة الذاتية: «إنها سرد يستعيد ما مضى، نثري، يدونه شخص واقعي عن وجوده الخاص، مركزا على حياته الفردية، لا سيما على تاريخ شخصيته». ثم يفصل القول فيضيف: «يعتمد التحديد على عناصر تتعلق بأربع مقولات مختلفة:

١ - شكل الكلام

أ - سرد

ب- نثري

٢ - الموضوع المعالج: حياة فرد، تاريخ شخصية.

٣ - وضع المؤلف: تماهي المؤلف (على أن يحيل اسمه الى شخص حقيقي) والراوي.

٤ - موقف الراوي:

أ - تماهي الراوي والشخصية الرئيسية.

ب- منظور النص استعادي»^(١٦)

تنطبق العناصر المذكورة على عمل درويش تماما، مع تحفظ واحد، يكمن في أنه لا يوجد تطابق كامل بينه وبين هذا التحديد. يبقى بينهما ما يشبه فجوة يتعذر ردمها. وهذه الفجوة بالذات هي موضوع تساؤلنا، إذ أنها تتصل أساسا بنقطتين أساسيتين: شكل الكلام، ثم هوية الراوي والشخصية الرئيسية. فلو كانت مخالفة هذا العمل للتحديد المعطى، حول هاتين النقطتين، مخالفة تامة، لأنزل هذا العمل، وفق معايير لوجون، في خانة السيرة الذاتية الشعرية أو البورتريه أو السيرة (البيوغرافيا)، غير أن هذه المخالفة نسبية فيما يخص النقطة الثانية وملتبسة في الأولى.

إن هذه المخالفة نسبية الى حد كبير فيما يتعلق

الخطر، بل اكتفى الآن بطرحه.

أما الخروج الثاني عن المؤلف فيتعلق بشكل الكلام، فبديل السرد النثري الخالص، نجد هنا خليطاً من الأجناس، يسيطر عليها السرد في المحصلة، حتى وإن استعار من الشعر بعض رجائه. فهذه الأجناس التي فصلناها أعلاه لا تشكل كيانات مستقلة تشبه قطع كولاج، بل تندمج في السرد لتمنحه أبعاداً أخرى ولتضفي عليه سمة جماعية متشظية يفرضها الدنو الحسي من الموت، وذلك أيضاً لا يتفق والمعايير التي يستخلصها لوجون، غير أنه لا يمسح مشروع السيرة الذاتية، بل على العكس، أيجوز لنا، والحالة هذه، أن نجسد شكل السيرة الذاتية في قالب محدد، فيما نحن نطالب للجنس الروائي، وإليه تمت السيرة الذاتية بنسب، بإمكانية ألا يثبت ويستقر في شكل محدد؟ هنا أيضاً اكتفى بطرح السؤال.

ختاماً مؤقّتاً لهذه المشكلة، أشير إلى أن التناقض بين العمل المدروس والسيرة الذاتية، ضمن الفرضية المنهجية المطروحة آنفاً، يكمن بالتحديد في تعدد الأصوات. ذلك العنصرين اللذين يخرقان نظام السيرة الذاتية - وهما الشكل الأدبي وتماهي الراوي مع الشخصية الرئيسية - يشكلان العنصرين الأساسيين في تعدد الأصوات، فهل السيرة الذاتية وتعدد الأصوات ينقض كل منهما الآخر؟

عالم إدوار الخراط

إن عمل إدوار الخراط المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموت وتعدد الأصوات يطرح مشكلة السيرة الذاتية من وجهة نظر مخالفة لوجهة نظر محمود درويش، لكنها لا تقل عنهما أهمية.

مصارعة الموت

إن الموت طاعغي الحضور في هذا العمل وإن كان أقل مشهدية مما هو عليه عند درويش. ففي كل فصل نصادف جثة على الأقل: صديق يتوفى في سن مبكرة (كامل الصاوي، الفصل الأول)، صداقة تقضي نحبها لأسباب تافهة (وفيق راقم، الفصل ١)، غياب وجه أثر في طفولة الراوي تأثيراً بالغاً (بني سالم، ناظر المدرسة، الفصل ٥)، تلاشي إحساس كان قويا في

الماضي، أو حيز مدينة أو ريف انطويا إلى الأبد (١٧)، ويقوم مشروع العمل بأكمله على إقصاء شر هذا الموت أو تدجينه، على الأقل، فحيث تقوم مجموعة من النصوص، التي تحمل نفحة السيرة الذاتية، يرصد تلاشي الماضي رصداً موضوعياً على حد ما، وتسعى إلى استخلاص العبر لأجيال القادمة، أو إلى تدوين تاريخ ما، يكرس الخراط جهده - بعيداً عن كل إدعاء علمي أو أيديولوجي - للحفاظ على هذه الشعلة التي ألهمت حياته، لا سيما في سني الطفولة والشباب. ويعرض له أن يعترف بمشروعه صراحة، بالتأكيد على ديمومة هذا الماضي: «لم يكن هذا الماضي جميلاً، بل هو جميل الآن، مازال وسيظل، أنه مائل، لم ينقص (...) كم من مرة خرجت لكم قائلاً: يا ناس، هذا كله ليس الماضي، بل الآن، لكنكم أسرى التواريخ»^(١٨)، وفي سبيل هذا الغرض يستعمل حيلاً وأساليب متعددة.

أولى هذه الحيل لعبة الرياضيات، فها هو عدد الفصول المعبر عن الكمال - وهو الرقم ٧ - يحيل إلى عالم مثالي، أي إلى عالم لا ينال منه الزمن العابر أما القياس الذي يقيس به عدد صفحات كل فصل، بحيث تبلغ حوالي الثلاثين في كل مرة، فمستحضر كمال النظام والعقلانية الذي تحكم قديماً في العمارة والنحت عند الإغريق فحماهما من شر فتك الإله كرونوس (وكذلك فعل الفراعنة)، أنها بنية رياضية، وأعية وإرادية بجلاء، تضمن اللازمونية. وذلك مما يتيح للراوي أن يذرع السنين والعقود، نهاباً وإياباً، دون مجازفة وكأنه في عالم مكتمل مغلق.

وثمة حيلة أخرى: استعمال التماري (من: مرآة الخادع للبصر. وتتخذ هذه الحيلة عدة أشكال أخص منها اثنين بالذكر. أولهما ذلك التساؤل البريء الساذج الذي كثيراً ما يتكرر بعد استدعاء الذكريات: ألا أمارس التوهم في نقلي لهذا الحدث^(١٩)؟ ثم تلك الصورة الرائعة التي يتبدى فيها الراوي على شكل بجعة عجوز تطلق فوق المياه وتتماهى فيها وترى في أعماقها هيكلها العظمي العتيق^(٢٠)). أهو ميت في هذه البيئة المائية التي تحافظ عليه حتى بعد الموت؟ أهو حي، وإن تشنج كميته، في ذلك العنصر الهوائي؟ المهم هو الحفاظ على الحياة، وإن

عن طريق توهمها.

حيلة أخيرة: التوهج الشعري، توهج يصرح به العنوان نفسه، «حريق»، ويستمر طوال النص بغضل كتابة متوترة، متحفزة على الدوام، ذات غنائية حادة وإن تصامت الرومانسية، شعرية تعززها رمزية وب لغت كمالها من خلال أعماله السابقة، تشمل آلهة المصريين والهجعة ورامة^(٢٢) دائما وأبدا، ودون أن أتوقف عند التحليل النفسي للعناصر الأولية، على طريقة باشلار، يلفت انتباهي وجود متزامن ومتواتر لعنصرين نقيضين، هما النار والماء، إن تزاوج النقيضين يحافظ على الحياة حتى في الموت. ألا يبدو هذان العنصران في نظرة الراوي كما في نظرة الآخر إليه، ذلك الآخر الحاضر بشكل واضح في النص؟

التحكم بالتعددية الصوتية

بالرغم من أن التعددية الصوتية أقل منها صراحة هنا منها عند درويش، إلا أنها تبقى عنصرا يمحور هذا النص في صراعه ضد الموت، أكثر الأصوات وضوحا هي الأصوات التراسلية وأصوات الأنا الانشائية التي تقابل الأنا الخيرية، المجموعة الأولى واضحة بينة، إنها ترتبط بمختلف الرسائل، حقيقة كانت أو متخيلة، التي تعبر عن رؤى، أو أقله مواقف، متباينة، إلا أننا نلفت الانتباه إلى هذه الازدواجية المرتبطة بصوت وفيق، والتي تحيل أيضا إلى لعبة التماري المشار إليها سابقا. وفيق هذا صديق يرأس الراوي الذي تشير القرائن إلى أنه المؤلف- الراوي، ومن هذه القرائن: أشخاص بعينهم (سامي، جمال شخيد...) أو تفاصيل معروفة في حياته، أو أعماله الأدبية المنشورة. بيد أن هناك شكًا يحوم حول هوية ذلك الذي يرأس وفيق راقم، المرسومة ملامحه بوضوح في الفصل الأول. إلا أن وفيق هذا يزدوج فجأة ويبدو وكأنه يتماهى مع الراوي نفسه. فوفيق، والحالة هذه، هو نفسه وهو آخر، وذلك الآخر قد يحيل إلى أكثر من شخص، فيما وفيق نفسه قد يحيل إلى الراوي السارد قصته أو إلى شخصية الراوي (التاريخية) المسرود عنها. أهي الدائرة تكتمل وتنغلق أم هي لعبة التماري التي تمتد إلى ما لا نهاية؟ يصرح النص بهذه اللعبة أحيانا حين يتساءل الراوي

حول هذه الرسائل: «أكتبها، أو تكتب لي؟» (حريق، ص ١٦٠).

أما المجموعة الثانية من الأصوات الصريحة، فتبتدى على المستوى الطباعي (بين البنطين السميك والرفيع) مما يقيم تقابلا بين أنا الراوي- المؤلف وأنا الراوي- الشخصية المتكلم عنها، أو بين الراوي الذي يسرد والراوي الذي يعلق على السرد وهكذا يظهر ازدواج صوتي آخر على المستوى الإنشائي.

تتجسد هذه الأصوات، كما عند درويش، في أساليب وأجناس أدبية متنوعة: السرد، الخطاب، الرسالة، اليوميات الحميمة، التناص... وإن طغى عليها صوت الأنا الراوي المتأجج. إلا أنها تعبا لمقاومة الموت، بينما يكمن فيها نفسها، عند درويش، خطر الموت هذا. السيرة الذاتية وعبر النوعية

بالرغم من وجود عناصر سير ذاتية واضحة، فإن الخراط يقترح على القارئ عقدا روائيًا صريحًا يفصح عنه في الصفحة الأولى ثم يؤكد الراوي في متن النص: «وليس هذه سيرة ذاتية، بمعنى ما، وإنما أريدنا أن تكون رواية، يعني» (حريق، ص ٢٦). فمذن أن صاغ فردريش فون شليجل، الممثل العام لمدرسة «بيننا» الرومانسية، مبدأه الشهير- «إن الرواية لا تزال في صيرورة، وجوهرها الحميم يقضي ألا تكون إلا في صيرورة لا نهاية لها، دون أن تتكون أبدا»^(٢٣) - لم يعد أحد يدعي وضع قانون للرواية. فالخراط إذن مطلق اليبدين في ارتياد أشكال روائية جديدة، وهو لا يحرم نفسه من ذلك، منذ ما يقارب ثلاثين سنة، ولكن من حقنا أن نتساءل عن خلفية رؤيته أو فيما يتعلق بهذا العمل، عن الإيهام الروائي المتمعد.

إن قارنا هذا النص بالتعريف الشكلي الذي يقدمه لوجون للمسيرة الذاتية، لاحظنا أن فيه عنصرين شاذين، فمن جهة، هناك الطابع التخيلي في بعض الرسائل- خاصة تلك التي يوجهها وفيق الراوي الانشائي إلى صنوه، الراوي المخبر عنه، فهذه الرسائل أكثر واقعية من الرسائل الحقيقية، ويمكن أن تندرج في إطار سيرة ذاتية حقيقية. ولكن هناك، من جهة أخرى، ذلك الخطاب الانشائي، الذي يقابل السرد، ويشغل حيزا

العربية، لبحث عن شكل يعبر عن تعقيد عالم متشظ وعن الذاتية الخلاقة. وهذا، على الأرجح، ما دفعه مبكرا إلى المزج بين الأجناس الأدبية، وهو مزج شمل في حينه الواقعية والفانتاستيك والرمزية والنفسانية، باعتماد لغة تخالها كلاسيكية بينما هي تعج بتركيب نحوية تخالف القوانين. وقد قاده هذا المنطق فيما بعد إلى المزج بين السرد وقصيدة النثر، مما أدى به مثلا إلى إنشاء أشكال من الزمنية السردية، لم يبوبها جبرار جينيت، وهو المرجع المأذون في هذه القضية^(٢١). وهذا الهاجس نفسه هو الذي حدا به في نفس الفترة إلى الإشادة بالقصة الشعرية عند منتصر القفاش وبكتابة بدر الديب. والأغلب أن في رغبته بكسر الأجناس الكلاسيكية وبخلق هذا النوع «العابر للأجناس» ما يفسر إلى درجة كبيرة طابع العمل الذي نخله. مرتبط الفرس هنا أيضا هو التجديد وإبداع سيرة ذاتية مغايرة، إن لم تكن رواية مغايرة.

انطلاقا من عمل محصور درويش الذي تعتمل فيه التعددية الصوتية، طرحنا تساؤلين، الأول يتعلق بمضمون لا يخلو من مسحة أنثروبولوجية : هل العلاقة بين الفردي والجماعي، وهي علاقة يستحيل أن تتشابه في مختلف الثقافات وعبر كافة العصور، قد اتخذت شكلا ثابتا على نحو نهائي انطلاقا من الحداثة الأدبية الأوروبية؟ أما الثاني فمرتبط بالتقنية الشكلية: هل السرد القصصي هو الجنس الوحيد الملائم للسيرة الذاتية؟ ثم ترافد التساؤلان في طرح قضية أشمل حول التنافر بين تعدد الأصوات والسيرة الذاتية. وأما انطلاقا من عمل أدوار الخراط، فقد انعقدت الإشكالية حول رفض السيرة الذاتية وبشكل أعم رفض كل جنس أدبي يقنن. ولكن ما يتضح في كلا الحالتين، وبغض النظر عن القيمة الأدبية للمعلمين المذكورين، هي إرادة الإبداع وشق مسارات جديدة، استنادا إلى اختبار الموت اختبارا احتداميا. بهذا يرقى كاتبنا إلى مستوى العالمية.. واللافت للانتباه هو أن هذه المحاولة تصدر عن كاتبين لا أصعب من ترجمة أعمالهما، وتلك آية

من النص مهما نسبيا، يمثل هذا العنصر دورا أساسيا في تشكيل العمل، وهو الذي يبرر كون العقد المعنوي المقترح على القارئ مختلفا بشكل واضح عن عقد السيرة الذاتية. ولكن لماذا حرص إدوار الخراط على أن يضيف هذا التصريح المباشر (بأسلوب إنشائي) حول العقد، إلى نص يقوم بذاته دون تعليق؟ ولماذا فرض العقد الروائي، في حين كان باستطاعته أن يتركه مبهم المعالم، أو أن يقترح عقدا أقل تحديدا، كأن يضع مثلا: نص، محاولة...؟

على هذه التساؤلات، اقترح اجابتين تتفاوتان في القيمة، الأولى أقل أهمية وترتبط بميدان علم النفس. فقد يكون الخراط، مزاجا وثقافة، من الحياء بحيث أنه يحجم عن أن يتخذ من تاريخه الحميم الخاص موضوعا محوريا لنصه، ولذلك يلجأ إلى حيلة تخوله أن يكشف من حياته ما حلا له، دون أن يعطي الانطباع انه يتعري للقارئ، فالقضية هنا لا تتعلق بالعلاقة فرد/ جماعة (كما عند درويش) بل بالعلاقة جوانية/ برانية.

أما الاجابة الثانية، وهي الأهم، فذات طابع أدبي، إذ أنها تكشف للثام عن موقف أساسي لديه، نستطيع تلمسه في القسم الأكبر من أعماله الأدبية. فممن «رامة والتنين» الصادر عام ١٩٧٩، بدأ الخراط يخلط الأوراق، فترك ناشره يقترح على القارئ عقدا روائيا لعمل كان هو ليعتبره مجموعة قصصية، وليس بالامكان قبول العذر الذي تدرج به آنذاك لتبرير هذا التناقض قائلا إن ما حدث هو سوء تفاهم بينه وبين الناشر، فلو كان الأمر كذلك فعلا، لما أعاد الكرة.

الواقع أن الخراط يهجم بكتابة مختلفة عن الشائع، ومنشغل بما يسميه هو نفسه الكتابة عبر النوعية^(٢٢). وللتبسيط، لنقل إنها الكتابة النقيض لكتابة محفوظ، ليس بمعنى انه يحاول التصدي لذلك الفنان الكبير، ويعد ان بسط ظله، بل انه لا يعدو أن يؤكد على عالمه الخاص، الذي بدأت ترسم ملامحه، على كل حال، في مجموعاته القصصية الأولى التي صدرت قبل أن يصبح محفوظ ما هو عليه، بسنين طويلة، كان هاجسه أن يتجاوز الكتابة الواقعية التي كانت تطفى على الرواية

ص ٤٨ من الترجمة الفرنسية:

Bakhtine: La Poétique de Dostoevski, Seuil, 1970.

Mikhail

١٢ - انظر دراسة باختين عن «أشكال الزمن والزمكانية في الرواية» وهو فصل من «جماليات الرواية ونظرياتها»، ودراسته الأخرى «خصائص التأليف والجنس الأدبي في أعمال دوستويفسكي» وهو فصل من «شعرية دوستويفسكي» ثم كتابه «أعمال فانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وفي عصر النهضة».

M. Bakhtine: Formes du temps et du chronotope dans le roman". in Esthétique et théorie du roman; "les particularités de composition et de genre dans les œuvres de Dostoevski, de Dostoevski, L'œuvre de Francois Rabelais et la culture in La Poétique Moyen Age et sous la Renaissance, Gallimard, Paris, 1970. populaire au

١٣ - العنوان الفرنسي:

Lejeune, Le Pacte autobiographique, Seuil, Paris, 1975

Philippe

- ١٤ - راجع: ذاكرة ص ٧٤، ٨٠، ٨٠، ١٩١.
١٥ - راجع السؤال الذي يوجهه إلى محمود الراوي، شخص عن موضوع البحر في إحدى قصائده، ص ٢٢٤.
١٦ - راجع الكتاب المذكور في الإشارة رقم ١٣، ص ١٤.
١٧ - هذه الأمكنة تملأ جنبات الكتاب، إلا أن حضور الاسكندرية، كما عهدا الراوي سابقا، يطغى على ما سواه.
١٨ - راجع: حريق ص ٢٦، ويمكن أيضا مراجعة مقاطع شبيهة في ص ١٢٨، ١٥١، ١٦٠.
١٩ - هذه مقاطع نموذجية: أم أن ذلك كله من محض خيالي والتباس ذكرياتي وتخليط أوهاشي؟ (ص ٤٥). «أتخونني الذاكرة أم تصور لي خيالاتي شيئا أكثر واقعية من أي «واقع»، فعلى أم أن هذا ما حدث فعلا؟» (ص ٩١).
٢٠ - راجع: حريق ص ١٦٩.
٢١ - «رامة والتنين» هو عنوان رواية الخراط الأولى، ولم تكف هذه الشخصية عن معاودة الظهور في أعماله اللاحقة.
٢٢ - راجع كتاب «المطلق الأدبي، نظرية الأدب في الرومانسية الألمانية»، ص ١١٢.

Labarthe et Jean- Louis Nancy: L'absolu littéraire, Philippe Lacoue-de la littérature du romantisme allemand, Seuil, Paris, 1978. théorie

- ٢٣ - راجع كتابه «الكتابة عبر النوعية» دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤.
٢٤ - خاصة في عملية «خطاب السرد» و«خطاب السرد الجديد».

du récit), in Figures III, Seuil

Gerard Genette: ((Le discours Paris, 1972; et Nouveau discours du récit, Seuil, Paris, 1983.

على أن بلوغ العالمية لا يقوم على الإطلاق بالتنكر للذات أو بتقليد الآخرين، فعل القردة، لا يبلغ المراء العالمية إلا انطلاقا من موقعه الخاص، أي من الخصوصية.. بذلك يقوم محمود درويش وإدوار الخراط شاهدين على حيوية الأدب العربي المعاصر.

الهوامش

١ - راجع كتابة: «الزمن والسرد»، جزء ٣، دار سوي، باريس، ١٩٨٥، ص ٤٣٥.

Paul Ricoeur: Temps et Recit III, Seuil, Paris, 1985.

وفي كتابه «من النص إلى الفعل، محاولات في التأويل». Du texte à l'action, Essais d'hermeneutique II, Seuil, coll. Esprit, 1986
يوضح المؤلف: «إن فرضيتي الأساسية في هذا الصدد هي التالية: إن الطابع المشترك في التجربة الإنسانية، وهو طابع يسمه ويفصله ويوضحه فعل السرد بكافة أشكاله، إنما هو طابع زمني».

٢ - نحيل إلى الطبعة الأولى الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٧، ولها ترجمتان فرنسية وإنجليزية هما:

Une memoire pour l'oubli, Actes Sud, Paris, 1994,

traduit par Y. Gornzalez- Quijano et F. Mardam Bey.

- Memory for forgetfulness, August, Blair, 1982, University of California Press Berkeley, 1995, by Ibrahim Mhawwa.

٣ - منشورات دار المستقبل، الفجالة، الاسكندرية، ١٩٩٤.

٤ - كل الإشارات تدل على أن اليوم المعني هو يوم ٤ آب/ أغسطس.
٥ - كان ميخائيل باختين أول من صاغ واستخدم هذا المفهوم، polyphonie، الذي يعبر عنه أحيانا بكلمة «الثنائية الصوتية» (dialogisme)، وأحيانا أخرى بكلمة «التنافرية الصوتية» (heterologie). راجع كتابه المترجم إلى الفرنسية تحت عنوان: (Bakhtumard, Paris 1978) Esthétique et théorie du roman راجع أيضا كتاب تودوروف:

Mikhail Bakhtine et le principe dialogique, Seuil, Paris, 1981. - T. Todorov:

- ٦ - راجع: ذاكرة للنسيان، ص ١٥.
٧ - راجع الفصل الأول من سفر التكوين، في العهد القديم من الكتاب المقدس.
٨ - ذاكرة للنسيان، ص ٥٤.
٩ - نفس المرجع، ص ٦٤، ابن سيدة معجمي اندلسي من القرن الحادي عشر الميلادي.
١٠ - نفس المرجع، ص ٥٤، والنص لابن الأثير، المؤرخ المعروف الذي عاش في القرن الثاني عشر الميلادي، وهو مقتبس من «الكامل في التاريخ» ويشير إلى نظرية شيقة عن خلق العالم، انطلاقا من المقولات القرآنية.
١١ - إنظر «شعرية دوستويفسكي» لباختين،

الثقافة والهوية

(مدونات عمل)

يتين بليبر، ترجمة: عبدالله الكندي *

الهوية لا تُكتسب سلبياً وتطرح في مواجهة خطر الإبادة من قبل هوية أخرى

ما دور الثقافات والأديان في تشكيل الهويات وكيف تكتب المؤسسات الدينية والوطنية كينونة الأفراد؟

أصدرت شركة Routledge للنشر في ١٩٩٥ كتاباً بعنوان *The Identity in Question* (الهوية تحت المجهر) من إعداد John Rajchman تضمن عدداً من الدراسات عن قضية الهوية في علاقاتها المتداخلة مع الجانبين السياسي والثقافي. وقد صرّحت Joan W. Scott الكتاب بمقدمة عامة عن التعددية الثقافية وسياسات الهوية وكيف أثر كل منهما في الآخر. يقول سكوت إن «الإصلاح السياسي» كان المعنى الدلالي الذي ألصق بأي برنامج أو موقف يهاجم أو يطرح سؤالاً عن الوضع الراهن. ذلك المصطلح الذي ابتكره اليسار كنقد داخلي للجزميات الأخلاقية حقه اليمين في نفس الوقت مستخدماً إياه للتعبير عن عدم القدرة على التقييم والقدس. ويواصل الكاتب أطروحته قائلاً «إذا كان الإصلاح السياسي يحمل دلالة ربطت باتجاهات وسلوك نقدي فإن «التعددية الثقافية هي البرنامج الذي يعتبر محاولة لسن قانون لذلك الإصلاح». (The Identity in Question: PP.4-5) ويبقى السؤال هو كيف يمكننا تحقيق مفهوم موحد للهوية في ظل تعددية ثقافية بمعنى التناقض أو التضارب بين المصطلحين؟ وفي هذا السياق يشير Scott في معرض حديثه عن التعددية الثقافية والهوية الموحدة في الولايات المتحدة الأمريكية على سبيل المثال إلى قوتين - ليبرالية ومحافظة - تتجاذبان صراعات الرفض والقبول. فالمؤيدون يصرون على أن التعددية الثقافية سوف تزيد من العدالة (بعرض متنوع وغني لمختلف الأثنيات الأمريكية) والتسامح (بتقديم عدد من الرؤى في معنى التاريخ). بهذه النظرة تجمع التعددية الثقافية مفهوم الهوية الأمريكية بالإصرار على إثارة الانتباه إلى الأفارقة الأمريكيين والأمريكيين الأجانب، لكن هذا المفهوم يترك فراغاً لمفهوم موحد للهوية. (المصدر السابق: P.5). وفي نهاية مناظرته التي وضعت كمقدمة للكتاب يطرح Scott خياره الاستراتيجي حول سؤال الهوية المتمثل في تقديم تحليل منتج الهوية وبالتالي تحليل بناء وصراعات القوى.

* باحث وأكاديمي من سلطنة عمان.

بحرية التعبير أو التأكيد على السلام، وغيرها من القضايا- سواء على شكل تصورات نظرية أو حتى على شكل بعض الممارسات السياسية. ويمكن تحديد تلك القضايا على شكل مصطلحات ضمن أربع فئات أساسية:

١- الموضوعي والشخصي

تظهر الهوية الثقافية كمجموعة من الميزات والبنى الموضوعية، كما هو الحال في التفكير العنقوي ضمن الإطار الجمعي، والإطار الاجتماعي والإطار التاريخي. كما أنها تظهر كمبدأ أو عملية موضوعة للأشياء (كما هو الحال في التفكير العنقوي في إطار «الخبرات المعاشة»، «الوعي» واللاوعي الفردي»). بين هذين القطبين المتضادين يظهر عادة التوافق أو التبادلية، لكن في حالات معينة يظهر بينهما نوع من الصراع أيضاً. الفكرة التي يمكن التأكيد عليها هنا أن ذلك التناقض قد يترجم إلى كارثة (أو حتى حالات مرضية)، وفي المقابل يمكن اعتبار التناقض أو عدم التوافق قاعدة. إن التوافق الذي سيسمح بتمييز أفضل للموضوعية الفردية في الهوية الثقافية أو إدراك أفضل لمعايير الثقافة الجمعية لهوية الموضوعات، سيظهر كمحدد يمكننا أو يجب علينا تحقيقه.

٢- العالمية والفردية

توصف الهوية الثقافية عادة بأنها ما يعبر عن تفرد «المجموعات»، أفراداً أو مجتمعات، وما يمنعهم من الصراع الفكري أو العملي، وما يسمح ببساطة ونقاء «الحدود» التي تفصل بينهم، وما يترجم ميل العلاقات المتبادلة بين الحقائق اللغوية، والحقائق الدينية، وحقائق النسب، والحقائق الجمالية بمعناها الواسع (إذا قلنا بوجود أنظمة للحياة فإنه يوجد أيضاً أنظمة موسيقية وأدبية)، والحقائق السياسية. لكن في المقابل تطرح الهوية الثقافية سؤال العالمية أو الشمولية. وذلك لعدد من الأسباب، أولها أن الثقافات لا يمكن التفكير فيها ضمن التنوع الاجتماعي والإنساني دون عقد مقارنة شاملة لها (سواء كانت موضوعية أو علمية). ثانياً، هذا التنوع يتضمن اتصالاً بين الثقافات أو بين الحدود الفاصلة بين الثقافات الفردية التي تجتهد لتعبر الحدود. ثالثاً، وبالإضافة إلى الأسباب

وسوف أقدم فيما يلي ترجمة لإحدى الدراسات التي ظهرت في هذا الكتاب بعنوان الثقافة والهوية (مدونات عمل) كتبها Elinne Ballbar بالفرنسية وترجمها J. Swenson إلى الإنجليزية. حيث تلخص الدراسة جزءاً كبيراً من المناظرات حول سؤال الهوية في العقدتين الأخيرين من القرن العشرين، وتطرح الدراسة أسئلة أساسية عن علاقة الثقافة بالهوية ثم لماذا تدمج الهوية الثقافية ضمن الهوية الوطنية؟ كيف تلعب الأديان والثقافات دوراً في تشكيل الهويات؟ كيف يصبح التفرد الثقافي لأمة من الأمم طرْحاً مضاداً للتعددية الثقافية؟ متى تقف انتماءات الفرد أو الجماعة في وضع منافس لبعضها البعض؟ كيف يمثل الاختلاف الجنسي بين البشر نموذجاً للإقصاء الداخلي الذي تمارسه الهويات في مواجهة بعضها البعض؟ ما هي مضامين الخطاب النسائي وهل يطرح ذلك الخطاب أي جديد لم يسبق طرحه من قبل الرجال؟

نص الدراسة: الثقافة والهوية (مدونات عمل)

أولاً: الهوية الثقافية، الهوية الوطنية

كيف يمكننا اليوم أن نقيم الدور الذي يلعبه مصطلح الهوية الثقافية؟ (٢) سأحاول القول هنا إن ذلك الدور يكمن في الثقافة. وللإجابة على السؤال السابق سوف أدرس استخدامات مصطلح الهوية الثقافية في الوثائق الرسمية للمنظمات الثقافية الدولية. ذلك أن تلك المنظمات تعتبر مؤسسات نموذجية للخطاب الشامل، كما أنها تتميز بكونها أماكن انتاج وتلقي خطابات عامة. بالإضافة إلى ذلك تعد هذه المنظمات الدولية الثقافية أماكن عامة لاستقبال وإصدار الملاحظات والتعليقات بل فرضها بطريقة جبرية (٣)

لقد أفرزت تلك الخطابات الثقافية العديد من القضايا التي تأثرت بها - نذكر على سبيل المثال «الحقوق الثقافية» للأفراد والجماعات، «الديموقراطية الثقافية»، «الزمننة الثقافية» والعلاقات بين الزئلفاء س و«الزمننة» «تعزيز اللغات الوطنية»، «العلاقة بين «الحفاظ على التراث الثقافي» وبين «الخلق» أو «الإبداع» الإعلام في علاقته

المحافظ على التقاليد وبين التجديد الثقافي، وأخيراً بين أدب المشاعر وتطوير الملكات الذهنية. هذه النقاط جميعاً تقود مباشرة إلى الفئة الرابعة.

٤. الثبات والتحول

يعكس مصطلح الهوية الثقافية هنا بشكل معين نفسه تحت معيار الزمن، بغض النظر عن تحديد مرجعية التقدم أو نقد علاقة ذلك المصطلح - الهوية الثقافية - بالسلطة الزمنية للتاريخ والمفترضة سلفاً في أي بحث عن تاريخية الثقافة. يبدو أنه يمكننا طرح المطالبة التي تأخذ شكل التعارضات المتحدة: الهوية الثقافية تقاوم الزمن كرمز للتغيير، كما أنها تعتبر نفسها أساساً ضميناً لأي تحول (بمعنى إعطاء صلاحية التمييز، والتسمية «المناسبة» للموضوعات الجمعية). كما أن الهوية الثقافية تظهر بنفسها كنموذج للتغيير (تسمى ابتكار، حياة، تطور، التي تظهر في النهاية وكأنها مطلب لمعظم مصطلحات الثقافة). هناك حضور لبعض المسلمات الواهنة التي تحاول بشكل منظم تثبيت أو مقارنة آثار الثبات بالآثار التاريخية، وتغير فردية الجماعات. في المقابل هناك حضور لمسلمات قوية دفعت بوحدة الجماعات إلى ما وراء النقطة التي يمكن تسميتها - في المفاهيم الهيجلية - هوية الهوية والاختلاف. (٤)

ودون الرغبة في طرح جدال حول الاستخدام الدقيق أو غير الدقيق، المعقد أو البسيط لهذه الفئات الرئيسية السابقة والتي تعتبر استخدامات ومصطلحات كلاسيكية في الفلسفة، سوف أ طرح هنا سؤالين أساسيين على اعتبار أنهما يتضمنان تفاصيل خطاب المؤسسات في الهوية الثقافية، كما أن السؤالين يطرحان مقدماً إطاراً الاختلاف المحتملة.

أولاً.. السؤال الأساسي

هل الثقافة شيء مكتسب أم عمل مؤسساتي؟ يمكن التشكيك في ذلك فقط عن طريق متابعة الملاحظات السلبية للنمط: فمصطلحات «الثقافة»، و«الهوية الثقافية» لا يمكن الإمساك بها دون توضيح البعد الذاتي والموضوعي،

السابقة، تلمح الهوية الخاصة بكل ثقافة إلى اعتبارها إطاراً من القيم لها صفة العالمية. هذا السبب يرتبط مباشرة بالاسباب السابقة بل ويذكر بها. هذا الإطار القيمي يتيح لنا التفريق بين مصطلحات «الخير» و«الشر» في الشمولية الثقافية، بين الأخلاقي ووجهات النظر السياسية. كما يتيح لنا التفريق بين صيغ «الخير» و«الشر» في الاتصال: تلك التي تحاول التأسيس للعالمية بالانتباه إلى الفردية أو التي تبحث عن توحيدهما بشكل متوازن، كمقابل لتلك الصيغ التي تقضي على الفردية بذريعة الاتساق أو الانتظام (في الوقت الراهن يخشى من تأثير ثورة وسائل الاتصال الجماهيرية ومن سيطرة نماذج معينة على المستوى العالمي) أو في المقابل المتطرف تماماً تحاول التأكيد على الفردية لدرجة الوصول إلى حد العزلة. وبين هاتين الصيغتين المتضادتين، سيوظف البعض وسائل الإعلام في خدمة إنتاج الاختلافات، تلك التي تؤكد الفردية بتوسط العالمية، أو بشكل عكسي تؤكد حقيقة العالمية بتوسط الفردية.

٣- النخبة والعوام (الصقوة والشعبي)

هذه الفئة من القضايا موجودة في كل مكان، لكن بصيغات مختلفة بتفاوت علاقات التناظر الوظيفي بين الفترات الزمنية المتعددة. لعل أهم هذه الصيغ في الحديث عن النخبة والعوام صيغة كلاسيكية - على الأقل منذ القرن التاسع عشر - للتفريق بين الثقافة (العلمية، التقنية، الأدبية) والثقافات التعبيرية للجماعات الاجتماعية (أو بشكل أفضل انتماءات الأفراد إلى الجماعات). وفي هذا السياق تسقط هذه الصيغة الجدال السابق الذكر بشأن العالمية والفردية في حقل علم التاريخ الاجتماعي. كما تضيف هذه الصيغة دلالات جديدة أخرى، أهمها إعطاء السلطة للمعاهد والأنشطة القربوية (في المجال التطبيقي، المدارس) لتكون هي الجانب الأهم لحل التوترات التاريخية بين الثقافة العلمية - التقنية وبين الثقافة الجمالية. وبين التطبيقات اللغوية على مستوى الإعلام الدولي وبين ضرورات اللهجات غير القابلة للاختزال، بين

العالمي والفرد، دون الحاجة إلى التوضيح بالثقافة الجماهيرية لصالح ثقافة النخبة أو العكس. قد يبدو من المفيد مراجعة مصطلحات الثقافة وحتى مصطلحات الهوية الثقافية من الناحية الوظيفية، كمصطلحات تشير اليوم إلى إطار بدلاً من الإشارة إلى مضمون أو موضوع. ويظل الأفضل: إشارة هذه المصطلحات إلى المكان الفارغ الذي يحتوي عدداً من المضامين والموضوعات، والتصميم على تعارض الخطابات التي صممت وفق الفئات سالفة الذكر. يتضح مما سبق أنه يمكننا القول إن أي شيء يمكن التفكير به بمرجعية الفئات القطبية السابقة، وفوق كل ذلك ضمها مع بعضها البعض بكل ما يتصل بحقل الثقافة. لا بد لنا من ملاحظة أن أي واحد من الأقطاب السابقة، يضع بشكل مباشر أو غير مباشر حدوداً بين حقول مختلفة يتم من خلالها التفكير في «البشرية»: الجانب النفسي (أو النفسي- الاجتماعي) الجانب العلمي (أو العلمي- المنهجي)، الجانب السياسي والجانب التاريخي. لقد ظل سؤال الهوية، على الأقل في العقدين الأخيرين، يطالب بمحاولة تعريف الهوية سواء من الناحية النفسية، أو العلمية، أو السياسية، أو التاريخية. لكن إذا كان هناك من يريد تجميع أو تركيب هذه الأطراف المتباينة -الوثيقة الصلة أيضاً-، ويوجد أيضاً من لا يريد التوضيح بأي من تلك الأطراف، فلإنه ليس من المحتوم اليوم، أن تحد «الهوية» بشكل دقيق وكأنها زرقافة؟ أو بشكل عكسي، أن تحد الثقافة وكأنها أكثر العناصر عمومية في تحديد الهوية؟

ثانياً- السؤال التاريخي

إن ما يسمى بالهوية الثقافية يقارن باستمرار بل ويدمج إلى حد معين بالهوية الوطنية، وبالرغم من ذلك تفصل الهوية الثقافية في بعض الأحيان عن الوجود الفعلي للأمم، وعن حدودها، وتاريخها السياسي-العسكري. (٥) إذن نتحدث باستمرار عن الثقافات الفرنسية والإيطالية والأمريكية والصينية وغيرها، بل إننا نصل إلى حد استخدم تلك الترجمة للهوية في مصطلحات تخص

الوطنية من أجل تقييم واقعية وقوة بناء المؤسسات الوطنية (هل هناك وجود لثقافة إسرائيلية أو سوفييتية أو فلسطينية؟

لكننا في ذات الوقت يجب أن نراعي دائماً عدم اختزال الهوية الثقافية في «طابع وطني» أو في معالجات معيارية تقدمها مؤسسات الدولة. هذا الاختزال متحقق في الكثير من المناقشات التي تتناول العلاقة بين «الهوية الثقافية والهوية الأثنية»، بدرجة أكثر أو أقل لإحساس اعتماداً على درجة التماثل في الوضع التاريخي المعطى، بين الأثنية والوطنية. وما لا شك فيه أن هذا النوع من التقارب المتضارب بين خطابات الهوية الثقافية والهوية الوطنية يتضح تحديداً عندما تكون أطر هذه الخطابات مقدمة من المؤسسات الدولية للثقافة والتي قدر لها البحث عن الهوية (وعن هويتها الخاصة هي أيضاً) بين «الأمة» و«الثقافة». هذا الدور الذي تضطلع به تلك المؤسسات هو أكثر ما يمكن فهمه عن تلك المؤسسات التي تم إنشاؤها واستخدامها في مواجهة المشاكل الاجتماعية والسياسية مثل إزالة الاستعمار، التنمية أو التعايش السلمي بين جبهات الأمم بمعاني الثقافة. لكن هذا التصور يقدم فهماً عاماً، ويبدو لي أن هناك ثلاثة أنواع من المشاكل هي:

أ. مشكلة العلاقة بين الأمة والدولة: تعتبر الثقافة عنصراً مهماً يفتح تجنب خلط الأمة بالدولة، وحتى بشكل عملي، يواجه الأفراد الأمة من خلال الدولة (أو على الأقل من خلال الدولة الممكنة) التي «تمثلها» مؤسسات وهياكل معينة. وتبقى الثقافة هي الاسم الذي يعطى للأمة «الأساسية»، وهي التي تحد الفرق الجوهرية بين الأمة كدولة وطنية وغيرها من «الأمم» التي يمكن تمييزها من أي دولة، تماماً كما تميز الجماعة الداخلية أو الجوهريّة من الجماعة الاصطناعية. الثقافة بهذا الاتساع يمكنها استباق الدولة، أو رفضها، أو تحديد الهدف النهائي لدستورها. لكن بما أن الهوية الوطنية مدينة للثقافة بأنها هي التي أوجدتها، يصعب الواجب الأول للدولة، وقبل كل شيء، أن تعطي للأمة هويتها الثقافية بل وتعمل أيضاً على تنميتها.

ب- مشكلة العلاقة بين الأمة التاريخية، المرتبطة بشكل أقل أو أكثر بتشكيل الوحدة السياسية، ومجموعات دول الحراك التاريخي (غالباً الأمم العظمى) والتي خصص لها اسم الحضارات. أما معالجتها الدائمة لثقافتها فهي بما يرتبط بالأمة، سواء «كبيرة» أو «صغيرة»، أو لنماذج -لا نقول الطراز البدائي- من الحضارة التي يمكن أن تصبح مثلاً مجسماً ومتنوعاً.

لا بد لنا أن نلاحظ هنا أن هذا التحديد العام يمكنه أن يخضع بشكل مستقل وكامل أي اختيار قد يقدم عليه أي فرد في تفضيله، «لنظرية» معينة للحضارة -حتى وإن كان الاممال هو الخيار المثالي لذلك النوع من التوريطات السياسية- الحضارة كإظهار لروح المادة أو التركيب المعقد لقاعدتها، الحضارة كتراث للأصل القديم أو كأنها منتج للأسهات والتقاطعات، الفكر الحضاري فوق كل ذلك إطار مميزات القيم، والدين والجغرافيا. لكن زيادة على ذلك، هذه المرجعية لفكرة الحضارة تأخذ مكان القلب في التفكير بشأن الأنفاظ- في الساحة الوطنية- «بين ثقافتين»، أو إذا كنت تفضل بين مفهومين للثقافة، الأول يرجع إلى الهوية التقليدية للجماعة والتعبيرات عن خصوصيتها، والثاني يعود إلى بناء وتنمية الأطر الفكرية للفن والمعرفة. الحضارة (حضارة المرجعية، سواء تمت مشاهدتها أو ببساطة من الممكن تصورها) هي الوسيط التي بدونها يصبح من الصعب التقريب بين جانبي الثقافة في البحث عن الذات وتحقيق العالمية. (٦)

ج- أخيراً، مشكلة العلاقة بين الجماعات القومية والجماعات اللاقومية. هذه العلاقة قد تكون علاقة صراع وقد لا تكون، وقد تعنى كذلك بالمواجهة مع الأمة، أي أنها بشكل عملي في مواجهة مع الدولة-التي تقدم نفسها على أساس أنها دولة قومية- سواء كانت جماعات متخطية للحدود (على سبيل المثال جماعات التوحيد الديني) أو جماعات مناصرة أو رفض القومية (على سبيل المثال، التي تناقش حدود الدولة، أو التي تصارع الظلم السياسي والاقتصادي وفق قاعدة «إثنية»، وتطالب بإعادة التفكير

بالحقوق، وبالحكم الذاتي أو الاستقلال). الأمر المدهش هنا هو ذلك التعميم في العالم اليوم فيما يخص خطاب الثقافة من أجل تشخيص الهوية واللاهوية، وتشخيص مبادئ السيطرة الوطنية واستقلال الجماعات اللاقومية. وعندما تأخذ هذه العلاقة إطار الصراع بين الجماعتين القومية واللاقومية، يمكن تلخيص مطالبهما على الرغم من الاختلاف بينهما في الصفات الشخصية والعزم التاريخي في تأكيد حقوق الأفراد: اتخاذ قرار «الاختيار»، أو حتى على الأقل المفاضلة بين عدد من «الانتماءات» المتنافسة. وبالتالي لا يمكننا إلا أن نفرض السؤال التالي: ماذا إذا كان مصطلح الهوية الثقافية اليوم ليس أكثر من استعارة للهوية الوطنية؟

بالاستعارة يجب أن نفهم الترجمة، والتعبير، والعرض، بالإضافة إلى ضرورة إزالة تعبيرات الضعف التي قد تطلق على المؤسسات الوطنية، والتي تهبط نفسها والجماعات التي تنتمي إليها «هوية» أحادية أو عامة أو متحدة بصورة مطلقة. هذا لا يعني أبداً أن الأفراد لا يرغبون بهذا النوع من الهوية أو لا يطالبون به، خاصة أولئك الذين يعدون الأمة «أمّتهم»، ولا تحتوي على أثار جمعية، لكن فضلاً عن ذلك تتعامل هذه الهوية باستمرار مع تناقضاتها، ومع تفرعاتها الداخلية والخارجية، والتي يمكنها الانتصار عليها فقط بتخيل نفسها ضمن عناصر الوحدة الثقافية. هذه الوحدة الثقافية لن تكون أكثر من ثنائية الأمة التاريخية التي تقف بجانبها. أو التي تقف أمامها (كالحضارة التي تسمح للماضي والمستقبل بأن يتحكما في الحاضر) أو تحتها (مثل هويات الجماعات التي تتأثر وتظهر ضمن المجموعات الوطنية من أجل المشاركة في اختلافاتها أو رفض توحدها).

بالتالي يمكننا ببساطة تفهم كيف أن الثقافة، في الوقت الذي لا يمكن الإمساك بها نظرياً كموضوع يوصف أو تحدد بتعريف علمي، لا يمكن أيضاً المرور عليها عملياً وكأنها خط أفق دلالي لكل الخطابات التي تحاول تحديد الهوية في عالم من القوميات (السيطر والسيطر عليه،

المعترف به والمرفوض، في بحثهم عن وحدتهم أو إظهار توحيدهم أو انضمامهم إلى مجموعات أكبر). كما يمكن فهم أيضاً، أن كل كلمة ثقافة، بعد فترة طويلة من ما قبل التاريخ وفترة تبلور نقطة التحول في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر اكتسبت وظيفة استراتيجية تملكها اليوم. وفي لحظة معينة تفوق شكل الدولة على غيره من الأشكال في أوروبا، وبدأ تعميم المصطلح على مستوى العالم. منذ ذلك الوقت أصبح أي امتلاك جمعي للمعرفة، حقاً أو تقاليد لا بد من التفكير فيها على أساس أنها ثقافة، سواء على مستوى النظام الثقافي المؤسسي، أو الخلاف حول النظام الذي أقامته الثقافة. وهنا يجب أن توجد الهويات في أصول ثقافية موجودة أصلاً، أو يتم بناؤها في مستقبل ثقافي، وتظل تلك الهويات دائماً تحت استجواب مستمر حول الأصول التي تنتمي إليها. (٧) هذه المكانة مقترحة بشكل واضح لوظائف قديمة/ حديثة، وفي الدين، أو ما تسمى بالديانات العظمى، وبشكل أدق، الأديان العالمية. لكن كيف يمكننا اليوم التعامل مع هذا التشابه الجزئي بين دور الثقافة ودور الدين؟ يمكن توضيح ذلك من خلال طريقتين- على سبيل المثال، الأولى بمناقشة المحاولات لتسليم الصيغ الدينية للسيطرة الثقافية، كأن تصبح الممارسات الدينية ورموزها الفكرية إثباتاً للهوية الثقافية، أو كقاطر تمرکز مميزة لنسبة هوية ثقافية معينة للآخر، والثانية إلى جانب مناقشة عالمية الثقافة والثقافات، لا بد من مناقشة ما يترجم إصرار النموذج الديني، وهنا نحتاج للتفكير بشكل أقل في عودة الدين أكثر من عودة الثقافة كأن يصيغ لدينا دين الفن، دين العلم، دين التاريخ، دين الاتصال. وبشكل عام، فإنه مما لا شك فيه أن عدم الاتساق أو التماثل بين النموذجين تبقى النقطة الأكثر إثارة للاهتمام.

دعنا نتفق على تسمية تلك المؤسسات التاريخية القادرة بالمسيطرة أو الجمعية، والتي تدفع ثمن صراعات العنف وتفرض فردية «الجماعات المتميزة» على كل الأفراد الذين يعتبرون أنفسهم أعضاء في جماعات مختلفة -

عائليه، لغوية، مهنية، محلية- وتمنح بالتالي محدداً أخلاقياً عاماً لتعددية الممارسات وعمليات التبادل التي يقتنع الأفراد من خلالها بأنهم موضوعات. (٨) إذاً يقدم التاريخ المعاصر لنا نموذجين عظيمين متنافسين من المؤسسة الجمعية هما: المؤسسة الدينية والمؤسسة الوطنية. لكل واحدة من هذه المؤسسات في حقيقتها طابع سيطرة، فهي قد لا تقمع تعددية الانتماءات- في مقابل المؤسسة الجمعية إذا ما وجدت- لكنها تنجح لأوقات قصيرة أو طويلة في حدود معينة في تزعم وإشباع تلك التعددية. (٩) والمؤسسات جمعيتان في عدم ترك أي مظهر للحياة أو أي سبب لها خارج مملكتها كمؤسسة، ولكن لذلك لا بد من تمييز مناسب مؤقت أو دائم، عام أو خاص، كما يمكن لهذه المؤسسات أن تكتب كينونة الأفراد ضمن حد الموت وبالتالي تغطي الموت أهمية رمزية لا تعطي للموت في العادة. ثم أن هذه الديانات والأهم وجدت طرقاً لتشريع القتل الجمعي وتحويله من سيطرة الانتقام الفردي، وعندما يقبل الموت تقف الديانات والأمم لتطالب بالتضحية من أجل إنقاذ أو تخليص الآخر.

لكن الفرق واضح، فأى أمة من الأمم، هي في الأصل مؤسسة سياسية تمضي فعلياً وباستمرار حتى إذا لم تكن هناك مطالبة حقيقية بالفصل بين الدولة والكنيسة، ولا تتوقف عند حدود فرض صيغ الجمعية أو السيطرة على الخطابات والممارسات والأساليب الفردية («لعبة اللغة» و«أنماط الحياة» في مصطلحات Wittgensteinian)، وبالرغم من ذلك استطاعت الدولة أن تطرح نفسها بشكل لا يضاهاى وبطريقة أكثر فعالية من أي ديانة عالمية في تقليص الانتماءات الجماعية. (١٠) ماذا يمكن أن يسمى ثقافة في الفكر الحديث، على مستوى استخدامات المصطلح، هل المناظر الديني ضمن المؤسسة الوطنية عندما يصبح مسيطراً؟ أليس من الأفضل أن تصبح الثقافة الاسم الذي يجب أن يعطى لكل «الديانات الوطنية»؟ أو مرة أخرى: ألا يصبح بناء أو تطوير المؤسسات الوطنية مضاداً للدين أو من أجل فرض السيطرة على الأديان؟ لكن توازنات معينة

الهوية لا يعطيها صفة التأهل أو القبول، بل على العكس من ذلك يضيف لها ذلك النعت مشكلة التعريف. أما الانتشار المعاصر للخطابات التي تتحدث عن أزمة الهوية الثقافية من الأفضل لها الحث على إدراك الفصل بين المصلحين (الهوية والثقافة).

من أنا؟ من نحن؟ من هم؟ هذه أسئلة أساسية ومهمة والإجابة عليها تحاول ترجمة معرفة الهوية، تلك الإجابة لا تتحدد بشكل دقيق بمجرد مرجعيتها الثقافية، لأن حالة انتماء «الأنا» أو «الأخر» وارتباطهما بحقل الثقافة أمر مبهم. أما حل هذه الاشكالية فيتم إما عن طريق اعتماد التشابه الوظيفي بين الثقافة والواقع (الهوية في الثقافة تقارن بالهوية في الواقع، تلك التي يمكن تصنيفها وتحديد خصوصيتها المحلية)، أو عن طريق تبني منهج التضاد أو التناقض بين الواقع والثقافة (تصور الهوية في الثقافة وكأنها رفض للشيء الخارجي أو الوجود الطبيعي للأشياء في الحالة العقلية أو الروحية). في الحالة الأولى نظام من الاستعارات، وفي الثانية نظام من حالات الرفض والإنكار. لكن لا يوجد مبرر للقيام بإعادة تعريف زالشيء الطبيعي من أجل التأكد من أهمية البحث عن السؤال: من أنا؟ الذي لا يعطي خصوصية للفردية بشكل دقيق ولا رفض راديكالي للموضوعية. بل على العكس من ذلك سيفتح ذلك السؤال مشكلة قد نتكمن وقد لا نتكمن من حلها: كيف يمكنني (كيف يمكننا، كيف يمكنهم) التلقي من الآخر أو من مجموعة الآخرين إشارات عن خصوصيتي (خصوصيتنا، خصوصيتهم). هذا السؤال لا يتوكل مع ماهية الهوية في حقل الثقافة أو مع الطريقة التي تحدد بها الثقافة الهوية، خاصة عند تعريف الثقافة كحقل من الخبرات التي يمكن من خلالها تمييز الهويات، أو ذلك الحقل الذي يمكن وصفه بعدد من الإجابات الفلسفية من قبيل: وجودي، منطقي، واقع وراء الخبرة.

لكنني سوف أُلزم نفسي هنا بالاقتراح التالي: إن أي مصطلح يتضمن الهوية والثقافة يحتاج إلى ربطه بأكثر من مصطلح وبمتغيرات أصلية تفترض سلفاً: الموضوع

للغة تلزما التفكير، مرة أخرى، كتعبير لجوهر الديانات، أو تطوير الطقوس الدينية. على أية حال، هذا الوضع يشير إلى تناقض مستمر.

إن المرجعية إلى الأمة وإلى المقارنة المؤسساتية مع الدين سوف تسمح لنا على الأقل بطرح سؤال عن السبب الذي من أجله تتأرجح مرجعية «الهوية الثقافية» حول الصدق (الحقيقة والمصطلح) بمعنى أنها دائماً أقل من التصديق - إلزامية أو متوقعة - حتى وإن كانت الهوية الثقافية طرحت بشكل معياري، وفي معنى آخر هي أكثر من التصديق كنسبة أو وجود - حتى وإن كانت قضية وجود مشترك أو مكتسب. (١١) وبطريقة مماثلة قد يطرح أحدهم تساؤلاً: لماذا الخطاب الفلسفي في الهوية الثقافية نفسها متذبذب بين قوة الروحانية (صبغة عالمية الثقافة، التي تعرض في أي ثقافة، تقدم نفسها وكأنها عودة للطبيعة، انعكاس لقيمها، حتى وإن كانت لا تشير بمرجعية محددة إلى العقل) وقوة الطبيعة (التي تمثل الثقافة من حيث الاصطلاح على الأقل المساحات العمودية والأفقية للمؤسسات مع الجنس البشري). (١٢)

ثانياً: الهوية وإثبات الهوية في حقل الثقافة

تبدو هذه المشكلة إلى حد ما مكتملة للمشكلة السابقة. لكن في الحالة الأولى تمكنا على الأقل من صياغة فرضية اعتماداً على السؤال الأول، هنا نكتفي فقط بطرح الأسئلة، التي لا ندعي شموليتها، ثم نحاول تصنيفها. كل واحد من هذه الأسئلة سوف يستدعي مناقشات مطولة، وبالتالي لا بد من الاختيار، خاصة إذا ما توافرت صياغات أخرى أجدر بالفضل. (١٣)

من الهوية في الثقافة إلى الهوية في المؤسسة

السؤال الأول الذي يبدو بديهياً ولا يمكن تجاهله: هل هناك أية أهمية أو معنى للحديث عن الهوية في حقل الثقافة، في الوقت الذي لاحظنا سلفاً ازدياد التشابك أو التداخل في كل معنى «للثقافة» بحيث يدل كتعريف لموضوع أكثر من المكان أو الوظيفة التي لا تزال غامضة كعناصر في التعريف. إن إضافة نعت «ثقافي» لمصطلح

والمؤسسة- أو أي مصطلح آخر معادل- وبالتالي سافترض هنا للتوضيح الفرضيتين التاليتين:

- هناك هوية عن طريق الموضوعات والموضوعات فقط.
- وهناك ثقافة عن طريق المؤسسات والمؤسسات فقط.
وبشكل واضح يمكن أن تكتسب هاتان الفرضيتان أهمية إذا لم يكن «الموضوع» تعبيراً أو كلمة أخرى للهوية- الهوية الذاتية- و«المؤسسة» ليست فقط مجرد كلمة أخرى للثقافة. ويبدو أنه يمكننا القول إن الموضوع يحمل مرجعية لأفراد يمكن تمييزهم من خلال اللغة، من مثل القول «أنا»، «نحن» و«هم» في السياق. أما المؤسسة فهي عادة تهتم بأي نشاط إنساني يتضمن نشاط توزيع محدد لأوضاع يعينها أو تعهدات ووظائف متفعية، فعالية، واتصال. والمؤسسة قابلة أن تكون معبرة ومشرفة في خطابات معينة سواء عن طريق رموز، قصص أو برامج. وفي هذا السياق يصبح سؤال الهوية أساسياً ويطرح بطريقة رسمية، لأن «أنا»، «نحن» و«هم»، تعبيرات متساوية لموقف ذاتي، ثم أن الموضوع -كاصطلاح- لا يمكن نسبته إلى أي من أولئك الأفراد (أنا، نحن، هم) لكنه يظل عائناً باستمرار بين تلك الفئات الثلاث. كما أن سؤال الثقافة أساسي أيضاً، لأنه باختلاف الزمان والمكان، لا تنقسم كل المجتمعات - حتى وهي تمتلك طابع الدولة الوطنية بشكل عام- الأوضاع، ووظائف الإنتاج، وإعادة الإنتاج، والاتصال، والذاكرة، والمعرفة وغيرها بطريقة واحدة. لكن ينتقل الموضوع من اللغة إلى الممارسة، وتنقل المؤسسة من الممارسة إلى الخطاب.

إنه ليس من الضروري قبل أن نبدأ التطوير النظري للهوية الثقافية، السؤال عماذا يعني للأفراد أو الجماعات موضوع المواجهة مع المؤسسات، وما هي صيغ وأنماط تلك المواجهة، وهل هناك مخاطر من وراء تلك المواجهة؟ هذه المشكلة ليست لها علاقة بعلم الاجتماع أو النفس، أو حتى بشكل أقل بنظرية الفردية أو الأنظمة مثل علاقتها بنوعية اللغة أو الجانب السياسي لعلم دراسة الإنسان. لكن ليس من الضروري أيضاً من حيث المبدأ تعطيل الافتراض

المسبق الذي ينظر إلى الثقافة «ككل»، وبالتالي ينظر إلى علاقة الأفراد بالثقافة إما كعلاقة كلية أو أنها غير موجودة يحكمها منطق الهوية والاختلاف، والاندماج والإقصاء. لأن السؤال التالي لاستبعاد مثل ذلك الافتراض، ماذا يمكننا أن نضع مكانه؟ ببساطة نضع محله تلك الفكرة التي تؤكد أنه في مجال الممارسات الإنسانية، تزيد المواقف الذاتية من المعالجات المتعددة الإشكاليات في توزيع الهوية الثقافية. ثم أن تلك الإشكاليات في المعالجات كنظام أو كمجموعات تبادلية شاملة يمكن أن تصبح منطقياً ظواهر فانونية.

٢- تجربة لغة

تؤكد أكثر الأفكار انتشاراً للتفسير الفلسفي لقضية التنوع والتعدد الثقافي أن الأنماط اللغوية ليست فقط أنظمة وإنما هي عوالم بشرية أيضاً. ذلك إن الصبغة البشرية لأي لغة، انفصالها أو انتقالها الفجائي، أصبحت هي الوسيلة المهمة لتعيين علاقة الأفراد بالفرق بين الثقافات. اللغة- مؤسسة المؤسسات- هي التي تحدد انتمايات الأفراد لثقافة معينة لكن ما يخدمها أيضاً بشكل مناسب هو إمكانية تمييز علاقة كل فرد بلغته وكأنها جوهر العلاقة التي تساعد على تملك ثقافة معينة. إن التمكن من اللغة يعني التمكن من الثقافة: لكن لا يتمكن من اللغة ويسيطر عليها بشكل حقيقي إلا أولئك الذين يملكونها منذ لحظة الميلاد. وفي المقابل، فإن الدفاع عن الثقافة التي هي هوية، مقلدة كانت أو مبتكرة، سيتفوق على كل الدفاعات عن اللغة (الرسمية، المستقلة، الأدبية، الشعبية). من هذه النقطة هناك تحول طبيعي وعادل لفكرة أن الموضوع يميز نفسه ككائن مستقل (الدلالة العاكسة للهوية) إلى درجة يصعب معها تمييز لغته-الموضوع- وثقافته عن الآخر (الدلالة المنطقية للهوية). يبدو هنا أننا عبرنا عن الحقيقة العملية باستخدام نموذجين. هناك أولاً الفكرة القائلة بأن حدود اللغة تعين أو تحدد الثقافة، وإلى حد معين تمنع تلك الحدود القضية اللغوية من الحركة من ثقافة إلى أخرى دون ضياع للمعنى. أما الفكرة الثانية فتقول بأن الموقف

في اللغة بوصف ذاتياً في الثقافة، وهذه الفكرة قد تدعو إلى تمييز «الهوية الثقافية» كقضية تسكن عوالم اللغة. وبالتالي يصبح من الضروري السؤال عن قيمة أو أهمية استحضار اللغة «كعلم أو كون». هذا السؤال لم يتوقف أبداً، فهو مطروح في الفلسفة المعاصرة بشكل مباشر أو غير مباشر. نجد ذلك السؤال حاضراً في مناقشات عما يمكن وما لا يمكن ترجمته؛ إذا كانت هناك جوانب من اللغة لا يمكن اختزالها ضمن وظائف اللغة كأداة للاتصال، ماذا يمكن أن نقول بشكل عام عن قوتها الشعرية، ألا تنتمي أو ترتبط تلك القوة بالهجة؟ لكن هل اللهجة «هوية» لغوية؟ بشكل مواز نجد هذا السؤال حاضراً أيضاً في مناقشات عنصر الحرية أو التفوق العرقي والمنطقي والسياسي التي يهدف الاتصال إلى تقديمها في كل لغة أو لهجة. وكما تساعد اللهجة على الاتصال أو القدرات الاتصالية، فإن نهاية اللغة الأمل لا يؤدي بالضرورة إلى انغلاق عالمها لكن على الأقل انغلاق عالمية البشر.

يكرر جاك دريدا Jacques Derrida من جانبه الاقتراح بأن زلزالرمز الذي يعيد تقديم الأفراد في اللغة، والذي يضم أحادية الموضوع وأحادية اللهجة، لا يعتبر في الأصل وبشكل دقيق إشارات لغوية. وبناءً على ذلك لا يمكننا القول بشكل دقيق أن موضوع اللغة ينتمي لغويًا إلى اللغة. حيث يشير دريدا باستمرار عندما يكتب على سبيل المثال عن التوقيع، مؤكداً أن اللغة تستخدم كقوة لنشر أو إذاعة البيانات ونقل المعاني، وأنها أداة معيارية أكثر من كونها أداة للتعبير عن الأفكار. في جانب آخر من الأفكار المطروحة في هذا المجال يمكن ملاحظة أنه لا توجد تجربة لغة أساسية - التي تحدد أسس التجربة لإمكانية أو عدم إمكانية الترجمة، والحدود الدنيا والقصى لصعوبات التلاؤم مع الثقافة الخارجية - إنها في الأصل تجربة بسيطة لاستقرار تلك اللغة، أحاديته أو انغلاقها، أو أنها باستمرار ضم أو دمج بشكل مذهب، وتعددية لأكثر أو أقل تبادلية لاستخدامات غير متنافسة لنفس اللغة سواء كانت تلك الاستخدامات لأغراض وظيفية أو اجتماعية،

بالإضافة إلى تمثيل تلك اللغة -الطبيعي أو التصادمي، الشفاف أو الغامض- وملكيته لعناصر مأخوذة من لغات أخرى.(١٤) مما تقدم يتضح لنا أن سؤال الخبرة ليس موضوعاً أحادياً لكنه يطرح مشكلة ما، حيث تنسج الهوية باستمرار بين اللغة بشكل عام ولغة ما في وضع معين. وبالتالي فإن تجربة الداخلي والخارجي في عنصر اللغة لا تستطيع تأكيد الانتماء بشكل دقيق إلى عالم مستقل أو حتى التمكن من تحديد أو رسم ذلك العالم. وتعمل اللغة باستمرار على إضفاء وتنشيط طابع الأصالة والألفة لكل موضوع لا يحمل صفة الداخلية أو الخصوصية. أما الهوية المتحدث عنها هنا فهي ليست ممنوحة ولكنها متخيلة فقط من خلال تأثير وقع الكلمة: إنها -الهوية- مصنوعة من اختلافات محكمة ومتقنة ورسائل اتصالية تم بناؤها بدقة.

٢- الهوية أو إثبات الهوية

أليس من الضروري أن يستحضر أصحاب نزعات الاختلاف في صراعات أو أزمات معينة موضوع الهوية الثقافية؟ الهوية لا يمكن أن تكتسب سلمياً؛ إنها تطرح كضمان في مواجهة خطر الإبادة أو الإلغاء من قبل هوية أخرى. وبالتالي يجب علينا أن لا نعم ما وصف به علماء الاجتماع وعلماء النفس على حد سواء «صياغة الهوية» في الوقت الراهن سواء كانت عرقية أو دينية قائلين بأن الهوية التي تتم المطالبة بها -بشكل علني أو صامت- إنما تتم دراستها كوظيفة للأخر، واستجابة لرغبته، وقوته وخطابه الذي يعرض قوته متفوقة على رغبته. إلى حد معين سيصبح مفهوم «الهوية التقليدية» (أو الهوية الموروثة) متناقض في معانيه. ونصبح أكثر دقة إذا قلنا أن الهوية هي خطاب التقليدية. في الحقيقة لا يوجد هويات وإنما إثبات للهويات: سواء مع المؤسسة نفسها أو مع موضوعات تمر من خلالها، أو كما يفضل البعض، الهويات هي مجرد الهدف المثالي لعمليات إثبات الهوية. ونقاط ملكيتها، وهي تأكيد أو عدم تأكيد الشعور بها وبالتالي مرجعيتها المتخيلة. لكن هذا لا يعني أن عمليات إثبات

الموقف الناقد: هل يجب علينا الافتراض أن كل فرد ينتمي دائماً إلى أكثر من ثقافة؟ (١٥) أو أنه يجب علينا افتراض أن مصطلح الثقافة إذا نظرنا إليه بشكل معزول متناقض المعاني وبالتالي فإن الانتماء إلى ثقافة ما يعني الانتماء إلى وحدة متكاملة تمثل نقطة تقاطع والتقاء الثقافات؟ (١٦)

يبدو أن هذه المعضلة لا يمكن حلها دون السؤال عن كيفية عمل «منطق الانتماء» الذي يبدو أنه يربط الهويات بالثقافات. هنا يفترض جين ميلنر Jean-Claude Milner (١٧) التمييز بين نوعين من الطبقات أو المجموعات: طبقات التخيل وطبقات الزمن. ويضيف إليها نوعاً ثالثاً هي طبقات التناقض أو التعارض. بالنسبة لطبقات التخيل يمكن إيجادها متفوقة على نسبة الملكية أو الملكيات العامة للأفراد، على افتراض أنها تميز وتوجد مستقلة عن قضية النسبة تلك. بعبارة أخرى تجمع طبقات التخيل أولئك الأفراد على افتراض الشبه المرثي (الأسود أو الأبيض، العاري أو المكتسى) أو بشكل عام الشبه القابل للعرض (الشبه الشخصي أو الأخلاقي) بين أعضاء تلك الجماعات. أما طبقات الزمن فتكمن في الحقيقة التي يصعب عرضها من أن الموضوعات تستجيب لنفس الاسم الذي تستجويه ويستجوبها. ولذلك نقول «رجل فرنسي»، «مسيحي»، «شيوعي» (١٨) وبالتالي فإنه لا يتم تمييز أو تحديد الموضوعات على أساس تشابه الأفراد، بل على أساس أنهم أفراد متكاملون بالإضافة إلى أنهم مطلقاً غير متشابهين (متفردين).

إن النموذجين السابقين لإثبات هوية الأفراد عن طريق المصطلح الاتصالي، لا يمكن منطقياً اختزال أحدهما في الآخر. هذا التمييز بين النموذجين يمكن تطويره والفائدة منه بتوضيح كيف أن وظيفة دمج الشعائر أو الطقوس تدخل ضمن الجانب الرمزي، بينما تدخل وظيفة دمج السلوك النموذجي ضمن الجانب التخيلي. (١٩) لكن ذلك يطرح عدداً من المشاكل: هل طبقات التخيل أو الزمن مستقلة وتعمل بمعزل عن بعضها البعض؟ يتحدث Milner

الهوية مجرد عمليات متخيلة. ويمكن ببساطة وصف تأثيرات عمليات إثبات الهوية في بناء التمثيل أو الطريقة التي من خلالها توفر تلك العمليات مكاناً يسمح للفرد بتصور نفسه «كذات»، بأنها تأثيرات غير كاملة. في الجانب العملي، نجحت بعض أنواع إثبات الهويات بطريقة متناقضة وسقطت أخرى بل أن التعايش معها أصبح صعوبة. فإلى جانب طابعها العام لا بد من مراعاة هذا الاختلاف. إنه لا يتوافق ببساطة وبوضوح مع الاختلاف بين المطابقة أو عدم المطابقة، التلازم أو عدم التلازم مع الطقوس، الحكم والمعتقدات الموضوعية عن طريق المؤسسة المسيطرة. ويمكن الاقتراح بأن بناء الهوية ليست عملية متخيلة إنما هي أعمال للخيال: سلوك، تاريخ أو استراتيجية فردية للموضوع في علاقته بالخيال (هو في علاقته بـ «الآخرين»). إذن، لماذا يجب أن يبلغ ذلك السلوك، الإستراتيجية أو التاريخ ذروته في إثبات مبهج لهوية ما، أو مقاومة عدائية تجاه ذلك الإثبات بعض الأفراد مع أحادية وضخامة «نحن» أو مع رموز وشعارات تصور السلوك والإستراتيجية والتاريخ التي تحدد المقترح ككل متكامل أو لا يكون. في هذا الصدد أيكفي تصور الفكرة العامة في الهيمنة أو السيطرة، أو التفكير في التخيل كحظة أو أداة لتوازن القوة؟ لا يوجد ما يؤكد لنا أن التأثير العملي للحظة التخيل تلك، في أي ظرف، تعتمد على ضعف قدرة التمييز أو الفصل بين «الأنأ» و«نحن».

٤- مشكلة الانتماء

إذا تصورنا أن قضية الهوية على درجة من الأهمية، هل يعني ذلك أنها قضية متفردة؟ نفس هذا الخطاب هو الذي جعل كل ثقافة في كل الأطروحات صعوبة الانتماء إلى عدد من الثقافات: وبالتالي فإنه لا يوجد مجتمع مؤسس— بشكل أدق لا توجد أمة— يمكن اعتبارها متعددة الثقافة. لكن نقاد هذا الموقف— متأثرون بروح الحركات السياسية— ببساطة وبشكل واضح مترددين في اتخاذ موقف مضاد لها. وإذا غامروا باتخاذ موقف ما فإنهم يظلون مترددين بين عدة طرق للتعبير أو اتخاذ ذلك

نوع من تلك الطبقات تصنف الأخريات، وتحمل ما يمكن تسميته بمجموعة المجموعات؟ هل طبقات التخيل تصنف تحت ضرورات الرمز (وبالتالي فإن الأفراد الذين يملكون كل أنواع الملكيات ويدركون بدهاء ملكية الآخرين لها، جميعهم يستجيبون إلى نداء اسم مفرد: الله، الجمهورية الفرنسية، الاتحاد السوفييتي؟) أو فضلاً عن ذلك، في التخيل الأخير، هل يجب أن تحدد تعددية النداء أشكال الولاء والعقائد بالغرض الإحصائي الضمني (جواهر التخيل أو الشخصيات مناسبة أو ملائم لكل أعضاء الجماعة) أو مرة أخرى، هل السؤال في عمومته لم يحدد بعد لأنه يعتمد على الحالة، ذلك أن وظيفة الدين والأمة في هذا الصدد متعكسة أو متبادلة من واحدة إلى أخرى، بشكل يحول دون أن يصنع التاريخ من محاولات توحيد أو دمج الديانات الوطنية والأمم الدينية؟

أما ما يطلق عليه Milner بـ«طبقات التناقض» فيمكن أن تساعد هنا لإثبات للحد. طبقات التناقض بالتالي يجب أن تكون أقرب إلى الحقيقة من طبقات التخيل أو الرمز السابقة. يطرح Milner مثلاً بفئات «العصابي» «المنحرف» و «السلطوي» في التحليل النفسي، المرتبطة بتصنيفات لـ«طب العقل» التي ترفض أنماطها الطبيعية من قبل أطباء النفس من أجل الوصول إلى طريقة تأثيرها على اقتراحات العلاج: (٢٠) وبمجرد أن تطرح باقي الأمثلة، سرعان ما يتبادر إلى الذهن أسئلة أخرى: هل تؤسس طبقات التناقض اعتماداً على قبول الولاء المؤسسي وما المعايير أو القيم التي تواجه تهديداً هنا في الواقع؟ أو بصياغة أخرى، ما هو نوع الانتهاك الذي يجب أن يظهر كامتياز غير قابل للتناقص مع ترتيب الانتما، بواقعيته الشديدة، أو وضع الحدود التي من خلالها يظهر النظام بشكل لا يطاق لانفعال الهوية، هل طبقات التناقض تلك تظليل، أم جريمة، أم بدعة، أم كذبة؟ أم هل هي اختلاف خارج عن المؤلف، ضخم أو منحرف قابل للمعرض أو التصوير؟ ولماذا تلجأ كل الأدبيات باستمرار سواء تلك التي ترفض أو تثبت التناقض إلى

بنفسه عن خيالية طبقات الرمز كعملية منتهية بشكل أقل، أو أكثر لدعم التقلبات في السياسات والتاريخ. لكن Milner لا يعكس السؤال عن رمزية طبقات التخيل، الذي يبرر ماذا يحدث في المؤسسات، على سبيل المثال عندما يكون نوع «الجنس» محدداً قضائياً أو مؤسسياً أو بعبارة أخرى كيف تقسم هويات الجنس تلك بدعوى ضرورات قضائية وأسطورية أساسية إلى رجل وامرأة. وهنا يظهر سؤال آخر، لا يجب التهور أو التسرع في الإجابة عليه، إذا سمحنا بعرض الأطروحة أو الرأي القائل بأن تفرد الهوية يأتي كنتيجة طبيعية لإحكام الفرد فيما يسمى بالجماعة الأولية أو الأساسية والتي ستكون عالماً محدوداً ونظرة عالمية، أليس من الضروري الافتراض بأن تلك الجماعة سوف تستند - من حيث الفكرة على الأقل - على احتمالية قداصة كل الانتما. الأمر الذي يعني، أولاً، أن تقف تلك الانتما في وضع مناقض لبعضها البعض. ألا يوضح ذلك بدقة كيفية عمل المؤسسات الجمعية أو الأيديولوجيات كما ناقشنا ذلك آنفاً؟ وبالتالي «أن تكون فرنسياً» لا يعني أن تكون فرنسياً فقط، لكن تكون فرنسياً من بريتون (مقاطعة في شمال غربي فرنسا) أو فرنسياً من اللورين (من المستحيل أن تصبح فرنسياً سكسونياً لكن ليس من المستحيل أن تصبح فرنسياً بربرياً)، أن تكون فرنسياً «عمالياً»، فرنسياً «رأسمالياً»، أو «كاتباً فرنسياً»، «فرنسياً ليبرالياً»، أو «فرنسياً اجتماعياً»، أو بشكل أدق تعني أن تكون كل ذلك اعتماداً على النموذج الفرنسي بالتحديد (والى حد معين تعني أن تكون رجلاً أو امرأة أو طفلاً فرنسياً). وبفلس الطريقة، أن تكون مسلماً هذا لا يعني أنك فقط تطيع الله باتباع قول الرسول، لكن أن تكون عريباً، أو أسود، أو تركياً، مصرياً أو إيرانياً، سنياً أو شيعياً من أجل اتباع الدين، وبالتالي تعاون كل تلك الأطراف ضمن جماعة المؤمنين.

إن وحدة الهوية، ونظام التناقض وكهوتية الانتماات مماثل تأسيس الجماعة الأولية الواحدة، يبدو واضحاً أن تلك الافتراضات الأساسية المسبقة تشكل نظاماً. لكن أي

ترجمة واحدة من تلك الصيغ السابقة الذكر ضمن الصيغ الأخرى.

٥- الهوية الثقافية والهوية الجنسية

لنعد مرة أخرى إلى بعض نقاط الغموض التي طرحتها بعض طبقات التناقض، الطبقات التي تظهر في واقع عدم الانتماء. يمكننا هنا الاقتراح بوجود صيغ تربط كل أشكال الدمج أو التوحد الشامل. كمأثلة لذلك، وفي ظروف تاريخية معينة، يتم إخماد أو استثمار الظروف الاجتماعية في حالة الدمج الشامل ثم مثال السلالات أو الأعراف. أما النموذج الأمثل للإقصاء الداخلي فهو الفرق بين نوعي الجنس البشري -ذكر وأنثى- أو بصيغة أخرى هويات الجنس وكأنها تؤسس كفرق أو كما هو في التاريخ المعروف، ما يسمى بالسيطرة. لكن بقراءة انعكاسات هوية الجنس تلك، يتضح أن هناك أمراً آخر غير النموذج الأصلي مستبعد من المناقشة. إن الهوية الثقافية والهوية الجنسية مصطلحان غير قابلين للانفصال. يعود المصطلح الثاني إلى الطبيعة، ويبدو كأنه المقابل المضاد تماماً للأول. وإن يصبح من الصعوبة هنا تقديم الانعكاسات الجدلية للعالمية والخصوصية: الطبيعة العالمية للاختلاف الجنسي، خاصة في الثقافات، وبالتالي فإن دخول الثقافات إلى العالم يتعدى اختزاله بالهوية الجنسية أو بشكل خاص الهوية الأنثوية. لكن بالاتفات إلى حقيقة عدم التجانس التي تغطي تعبير «الهوية الجنسية» أو اختلاف الهويات الجنسية، يتضح أن كل مصطلح أو مفهوم للهوية الثقافية في عموميته يعتمد على تلك الصبغة من عدم التجانس. ويصبح من المهم الإشارة إلى أن وظيفة خطاب الثقافة الذي يحدد دائماً نشر الثقافات الأصلية منها والفرعية كما هي طبيعة المجموعات البشرية ممكنة في زمان ومكان ما. وبالتالي يصبح لدينا الثقافات العرقية، والأرستقراطية، وثقافات طبقة العمال والبرجوازيين، وثقافات الأجيال وغيرها. (٢١) ولم يتم الاستشهاد-في حدود معرفتي- بفكرة التفريق بين «ثقافة الرجال» و «ثقافة النساء» حتى وإن كان علم

دراسة الإنسان يفرق بدرجات قصوى ودنيا اعتماداً على الحالة الاجتماعية والدينية: بين نشاطات وأعمال الرجال ونشاطات وأعمال النساء، لتصبح تلك النشاطات المتغير الأساسي لثقافة الطرفين. هذا التفريق أو التمييز يتدخل فقط في حدود معينة، في استغزاز كاتبة معينة فتقول: «يمكننا المساعدة في تعريف وتحديد الثقافة وحرية الفكر عن طريق تعريف ثقافتنا وحرقتنا الفكرية» (٢٢) أو في الأغراض الأسطورية لتاريخ الحركة النسوية، وعلم دراسة الإنسان الذي يهدف إلى البحث فيما وراء الإخضاع أو التبعية والصمت العام المفروض من الرجال على النساء، ومتابعات «حرب الأجناس» المشابهة لحرب حضارتين، أو أمتين أو سلالتين.

على أية حال يبدو أن استعارة الصراع الذي تتضمنه كل هوية ثقافية، هو الذي سوف يجرر التوتر الداخلي بين المياد الظاهر لصياغة ذلك الصراع والواقع الذكوري لمؤسسة الصراع السلطوية وبطبيعة الحال لكل مفاهيم الانتماء. ومرة أخرى، نتيجة لما تقدم، فإن نموذج «الأيديولوجيا المهيمنة»، بدون شك، نموذج بسيط للغاية: وبالتالي من الأفضل ملاءمتها لتعيين أو تحديد ما يحتاج إلى تفسير أكثر من استخدامها فيما يمكن أن يفسر العلاقة بين تفاوت الجنسين وموقع الهوية «الذاتية» في الثقافة. بالنظر إلى فكرة عالمية السيطرة الذكورية وحضورها في التركيبات الموضوعية أو القدرات الذهنية الجمعية، نجدها تقترب من الحشو إلا إذا تم التركيز بدقة، عند تحليل أي بنية اجتماعية على دور النسب العائلي في «كلية» الانتماءات، والتركيز على الوظائف التي تعرف بانتمائها إلى الرجال والنساء من أجل تأكيد سيطرة المتأخر على المتقدم.

في الحقيقة أنه في حالة عدم وجود «نظام اجتماعي» الذي هو جزء أساسي بما يسمى بالحضارة، هل يشكل هذا النوع من النسب العائلي هوية عامة؟ لا يمكن تحقيق الصيغة «الكلية» إذا كانت القوانين العالمية للنسب العائلي لا تلغي كل الانتماءات. وبالتالي فإن النظام الثقافي للأمم

البرجوازية تمكن من التغلب على هوية «ثقافات الطبقة» في القرن التاسع عشر، عندما تم تمديد معايير العلاقة العائلية والألفة بنفس الطريقة في علاقة ملاك الأراضي بالعمال. أو في الفترة الراهنة، حيث تواجه النسوية التاريخية بين الدولة والمسيحية خطر الفصل بين (الكنيسة والدولة)، كما تعرضت الثقافة الوطنية لنفس الحظر عندما اختلفت تلك المؤسسات حول أسئلة الطلاق والإجهاد والحمل الصناعي وغيرها.

إضافة إلى ذلك حقيقة أن الأسرة واحدة من أهم المصطلحات المؤثرة التي تلعب دوراً مفصلياً في الربط بين «الثقافة الراقية» التي هي بالضرورة هدف المؤسسة العامة والبنية العامة، والثقافة الشعبية أو العامة» التي يبدو أنها تقع ضمن الإطار الخاص. ويتم تحديد أدوار النساء على شكل امتياز وكأنهن المحافظات على التقاليد (٢٣). كيف يتم بالتالي في بيان ما يناسب الثقافة، إدراك أو عدم إدراك ذاتية الحركة النسوية التي تم تأسيسها؟ الحركة النسوية سوف تسمح لنا على الأقل بالحديث بأن ثقافتنا التاريخية والغربية - من دون شك كما فعلت الثقافات الأخرى- مارسست رفضاً ثنائياً لخطاب النساء ورغبتن: بربطها بجنس بشري واحد أو علاقة قدرية بالجنس وإعادة الإنتاج، وقياسها اعتماداً على الطراز البدائي لنموذج الحركة النسوية. وبالتالي لا تملك النساء هوية أكثر من تحديدها وتمييزها بالفرق الجنسي، والذي يقود (كشيء غير جوهري) كل أشكال الاختلافات الفردية وسط النساء من أجل صالح الفرق الجوهري مع الرجال، كما أدى إلى حرمان الجنسين اشتراكهما، في وقت كانوا في حاجة شديدة، في هوية الرجال.

هنا يطرح السؤال التالي: إذا كانت هناك طبقة أو جماعة للنساء، هل ستكون أي شيء أكثر من طبقة تغالي في التناقض؟ طبقة لديها نفس الوظائف التي أسندت إلى مجتمع الرجال: توحيد الجماعة مع بعضها في الواقع بالعمل والوجدان ونشر الهوية الثقافية -حتى بعرضها

على الآخرين بتفاخر متواضع- وفي مناسبات معينة تأكيد درجة التحضر الذي أحرزته ثقافة ما حسب ما تسمح لهم قدراتهم ومواهبهم وتعليمهم أيضاً. وفي المقابل ستعمل الثقافات على تأكيد صفة «الخارجي» على كل الهويات الأخرى بنقد المكان «الأخر» الذي سمح للنساء إتباع نموذج تم استخدامه بالفعل بين الإغريق والبرابرة. تقنية الإسقاط هذه في تمييز «الأخر» أو «الأجنبي» تبدو لي أكثر فعالية من تلك التي تحدث عنها ليفي سترابوس Levi-Strauss كثيراً والتي تقول بإعادة عرض أو تقديم أعضاء الجماعة الأخرى تحت اسم أو صفة الحيوانية.

لكن قد يطرح هنا سؤال آخر وربما أخير: هل ستنتج النساء في عالم اليوم أو الغد في تحقيق «الانتشار بين الثقافات» بطريقة لم تتحقق للرجال ولم تستخدم من قبلهم، إلا إذا نجحن في التغلب على منع الاتصال فيما بينهن دون ترخيص أو تفويض بذلك؟ نفس هذا السؤال تم طرحه في التاريخ على «طبقات التناقض» الأخرى، لكن بمستوى أقل أساسية. وقد طرح ذات مرة الإقصاء الداخلي في سؤال: ألا يستطيع أولئك الذين يحملون الانتماءات المنطقية البدء بتلقين ثقافة داخلية؟ هذا السؤال يفرض بدوره سؤالاً آخر عن معرفة كيف يفهم الإلحاح المعاصر على الاتصال وحتى الاتصال العالمي: كمواجهة بين ثقافات مختلفة- أو بطريقة أدق مواجهة بين مؤسسات؟ أو كمواجهة بين أفراد من ثقافات مختلفة، تتبعها إيماءات مركبة لاستخدام وسائل الاتصال ضمن ثقافات معينة، تحارب بدورها العقبات التي توضع في طريق تلك الوسائل.

الهوامش

١- المقال الأساسي الذي أقدم بترجمته هنا كتبه Elinor Bellbar باللغة الفرنسية وقام J. Swanson بترجمته إلى الإنجليزية تحت عنوان

The Identity in Question ونشر ضمن كتاب Culture and Identity (Working Notes)

أعدّه John Rajchman .. Routledge: 1995

٢- المدونات التالية تمثل برنامجاً بحثياً. وكانت قد كتبت في الاعداد للنقاش حول الهوية والثقافة نظمته اليونيسكو في ١٤، ١٥ ديسمبر ١٩٨٩ وتحديداً قسم الفلسفة والعلوم الانسانية الذي أفتتحت الفرصة هنا لتقديم الشكر له.

مشكلة معقدة للموضوع كلفلسفة تحتاج إلى إعادة التفكير بها بعد إدراك نقص عنصر النقد في زالعالم النقدي كما هو الحال في عنصر التاريخ في زلفسفات التاريخس.

١٤- على وجه الخصوص جاك دريدا Jacques Derrida، «التوقيع-الحدث-السباق، Signature-Event-Context»، في كتاب حواشي الفلسفة، Margins of Philosophy، آلن باس Alan Bass (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٨٢) الصفحات ٣٠٧-٣٣٠، by Richard Rand Signsponge (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٨٤)، وأخيراً Limited Inc. من اعداد Gerald Graff (إيفنستون: مطبعة جامعة نورث وسترون)

١٥- وينفس الطريقة اقترحت سابقاً أن كل فرد ينتمي إلى «أكثر من لغة». هذا الكلام لا يمكن تفسيره أو ترجمته مباشرة بالانتماء إلى لغتين أو ثلاث لغات.

١٦- يجب أن نلاحظ هنا أن مصطلح «الحضارة» يمكن أن يوظف في حلّ هذا النوع من المأزق: هذه الثقافات المتداخلة والتي تؤثر في بعضها البعض سوف تصبغ حضارة «مفردة» وبالتالي تتراجع مشكلة الانتماء إلى الواراء.

١٧- جين-كلود ميلر (Paris: Editions du seuil, 1983) indistincts Jean-Claude Milner, Les noms

١٨- هذه الأسماء تستجيب بالاشارة إلى أسماء أخرى: فرنسا (أو الجمهورية)، المسيح (أو الكنيسة)، الثورة (أو الحزب).

١٩- في كثير من الجوانب يتقاطع تحليل Georges Devereux للفرق بين «طبيعة السلالة أو العرق» و«هوية العرق» مع Milner. انظر and Anthropology as Complementary Frames of Reference Ethnopsychanalysis (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٧٨)

٢٠- بنفس هذه الطريقة فلا يمكن أيضاً القول بأن التكهن أو التخمين قد يأتي بعد تحليل أو تشخيص الداء بشكل محدد.

٢١- وحتى الثقافة المعينة للبيد أو من كانوا عبيداً (Voodoo, candomble, etc.) بشكل عام هي ثقافة السيطرة أو ثقافة السيطرة عليه.

٢٢- Virginia Woolf, Three Guineas: (New York: Harcourt Brace Jovanovich), 88, ١١٦.

٢٣- ونتيجة لضياح دور الأسرة في المجتمع المعاصر بقيت الدولة والمدرسة المؤسسات الوحيدتين القادرتين على المشاركة في هذه العملية.

٣- على سبيل المثال اليونيسكو، التقرير الختامي: المؤتمر العالمي لسياسات الهوية، مدينة مكسيكو ١٩٨٢ (باريس: اليونيسكو: ١٩٨٢)، اليونيسكو علامات مشرقة للمستقبل: خطة اليونيسكو النصف السنوية ١٩٨٤-١٩٨٩ (باريس: اليونيسكو: ١٩٨٢)، الجزء X١، «الثقافة والمستقبل».

٤- يبدو أننا تجاهلنا الجانب التاريخي حيث يلعب التاريخ وعلم دراسة الإنسان بالتعاون مع مصطلح «الثقافة» دوراً في الفصل بين ثقافات الخبثات وثقافات التغيير وبالتالي نوعان متميزان من الهوية (وبالتالي أيضاً نوعان من المجتمعات).

٥- هذه الازدواجية يمكن ملاحظتها أيضاً فيما يخص اللغة (وفي الحقيقة يتحدث الناس عن الهوية اللغوية) لكن يبدو أننا ازاء حالة خاصة من الهوية الثقافية.

٦- يمكن القول بهذا عندما يطرح الغرب من خلال نماذج معينة للمؤسسات دعوى توحيد كل الثقافات ضمن صيغتها العالمية، وعندما تعاني الأمم من سيطرة الغرب لكي تطرح عالميتها هي، أو عندما يطرح فرد ما سؤال اتصال الثقافات ضمن إطار «الحضارة العالمية».

٧- حاولت ربط هذه الأسئلة بأشكالية «الافنية الخيالية» في مجموعة مقالات جمعها Etienne Balibar and Immanuel Wallerstein, Race, Nation, class: Ambiguous Identities, trans. Chris Turner. London: Verso, 1981

٨- أنرست جلتر «Tractatus Sociologicophilosophicus»، في Politics (كامبريدج: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٨٧).

٩- لهذا السبب يصبح تأسيس السلام بين الأمم رمزاً للسيطرة الدينية، كما أن تأسيس السلام بين العائد والكنايس يرمز إلى السيطرة الوطنية. وكلتا الحالتين يصعب تحقيقهما عملياً.

١٠- عندما لا يشكل رجال الدين طبقة خاصة كما يفعلون دائماً، فإن الطبيعة المعرفية لأنشطتهم ستظهر معزولة عن غيرها من الممارسات.

١١- دُربول فين Paul Veyne مؤرخاً زما اذا كان الاغريق قد امانوا بالتهتمز هل آمن الاغريق بأساطيرهم (Did the Greeks Believe in Their Myths) شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٨٨. هذا التردد كان من مميزات الفلسفة الحديثة من البداية ليس فقط من منطلق زالدن الفطريس ولكن كلما طرحت علاقة المعتقد بالعادة للمناقشة.

١٢- من الصعب هنا عدم التفكير في حيوانية العقل التي وصفها هيجل فيما يتعلق بالفكرين.

١٣- سوف أبرر اختيارياتي لهذه الأسئلة بالقول إنها جميعاً تظهر

من خصائص الأسلوب

في شعر السبعينات

في مصر

عبد الله السمطي *

يرتكر الخطاب الشعري السبعيني - في سعيه لتثبيت وجوده أولا في السياق الشعري العام وإلى تأكيد تميزه ثانيا - يرتكز على جملة من الخواص الأسلوبية التي تعضد سيرورة حركته الأدائية، وتبرر وظائفه التعبيرية المختلفة، ليس تبريرا تجريبيا فحسب، إنما تبرير جمالي يتسع في تحليله ليشمل مختلف الصيغ والظواهر التي أنتجت شعريّة الحداثة وبأدائها منها نقطة الانطلاق التثبينية، وجائلا في حركة الوعي الشعري الحداثي الخلاقة ليصل إلى ميزات هي له.. وإلى محددات تنطلق - بإزارها السبعيني - هي من عندياته.

حداثة اللغة التي تتجلى في انتقاء الكلمات الدالة من بين النظام اللغوي، والتقاط الكلمات التعبيرية غير المستهلكة بحيث يتولد عنها وحدات دالة جديدة، وتتخلق هي أيضا وسط سياقات جديدة تحملها الرؤى الشعرية الموهلة في استقصاءاتها. لا تتحدد الخواص الأسلوبية أيضا في الصيغ المعهودة، ذلك لأن الشاعر الحداثي ليس أولا في سياق الشعر

إن الخواص الأسلوبية لا تتحدد فيما يصير عاما في الوعي البويطقي الحداثي، أو فيما يصير أسا تركيبيا في أساسات هذا الوعي كالتركيب المعقد، والصورة المحلقة، والترميز، واستثمار العناصر التراثية وإبتكار الأسطورة، والاتكاء على أبعاد إيقاعية متنوعة، مع

* ناقد من مصر.

البنى التكرارية، ومتابعة دورها في تحريك الدلالة من دوائر التقرير إلى دوائر التأسيس، وكل هذه التوجهات تمتلك أدوات منفردة أو مجتمعة تشارك في خلق الحركة الإيجابية التي تجوس خلال الخطاب فتكشف عن نظامه الكلي، وتحدد مناطق التداخل والتخارج، ثم تطرح شعرية على المتلقي» (٣).

وهنا نسعى لتقديم بعض الظواهر التعبيرية البارزة في شعرية السبعينات والمتعلقة في الصياغة التقنية لحركة الأسماء والأفعال داخل النصوص مركزين- في الجهر- لا على ما هو معهود شعريا، بل على أجلي الخصائص القارة في النصوص من هذه الوجهة النحوية البسيطة، وكيف يمثل النسيج النحوي رافدا تعبيري من روافد الإبداع النصي الشعري، ولا يمكن للتحليل اللساني للشعر- فيما يقول ياكوبسون- «أن يقتصر على الوظيفة الشعرية، فخصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة، وذلك في نظام هرمي متنوع، إن الشعر الملحمي المركز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل قوي أمام مساهمة الوظيفة المرجعية، والشعر الغنائي الموجه نحو ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية، وشعر ضمير المخاطب يتسم بالوظيفة الإفهامية، ويتميز بوصفه التماسيا ووعظيا وفق ما إذا كان ضمير المتكلم فيها تابعا لضمير المخاطب، أو وفق ما إذا كان ضمير المخاطب تابعا لضمير المتكلم» (٤).

إن البحث الأسلوبي، والتحليل اللساني، والرصد التعبيري لحركة النص الشعري، هي أمور تسعى كلها لا لمجرد توصيف الظاهرة أو استجباؤها، بل تقويلها واستبطان دلالات تجليها ومدى تغايرها عن السياق ومدى تكوينها لسياقات جديدة خلاقة.

وحين ننظر إلى الأسماء والأفعال في النص الشعري، إنما ننظر إلى التجسد اللغوي شبه الكامل للنص، فبعد الأسماء والأفعال، لا يتبقى من النص سوى حرفه. والأسماء تتجسد- نحويا- في المبتدأ والخبر، وفي الصفات والإضافات، والمعطوفات، وفي الفواعل والمفعولات. وقد تكون أسماء جامدة أو مشتقة، وقد تأتي على هيئة ضامرات بارزة أو مستترة، وهنا سوف

العربي، فوراءه تاريخ عريض من الشعر. وتفرض البلاغة قِيما معينة للتعبير في هذا الشعر، ولا يكتفي في الشعر الحر بمجرد إسقاط القافية وإقامة التفعيلة، بل إن هناك فواعل أخرى، سوى ما ذكرت سابقا، من حيث الموقف من العالم، وتطور المفهوم الشعري الغنائي الانفعالي الانشائي الذاتي، إلى مفهوم أكثر قابلية للبناء الدرامي، والنظرة التجريبية الخلاقة.

كل هذه الأمور وغيرها تمثل خلفية إبداعية- تتوارى في تقنيات-ها- للنص الشعري السبعيني، فلا تعد خصائص أسلوبية، قدر ما تعد خصائص للبناء، وحين تطفو كظاهرة، فإن هذا يتولد حين يلح الشاعر على تكرار هذه الخصيصات أو تلك بشكل فعال، وحين يتسنى له استثمار هذه الخصيصات أو الظاهرة الأسلوبية في نسيج نصوصه.

ولا شك أن هذا الاستثمار يتطلب جهدا مغامرا وإعيا من الشاعر المبدع فإن «المغامرة الشعرية لا ينحصر مهما ولا يقتصر خوض تجربتها في التسمية، وإنما في تلك القدرة على جعل ذلك الجانب المعتم من الكينونة يفصح عن غيابه دون أن يخون أو يتنكر لجذره الأصلي» (١). إن هذه المغامرة الإبداعية النصية تجعل الشاعر - لكي يبدع ظاهراته الكلامية- مهموما بالاستقصاء الدائب النشط الفعال لما بين يديه من كلمات وما في مخيلته من أمشاج وهواجس انفعالية، «فالشعر إضاءة ويقظة، إضاءة ما يمكن من الانحراف عن مسار الذاكرة العامة التقليدية، ويقظة تسمى الأشياء تسمية أخرى بلغة أخرى وهو، فيما يفعل ذلك- يقدم صورة للعالم مغايرة، ويتغير هو نفسه، إن استقصاءه هو تحركه الدائم، المتسائل حول العالم، وحول نفسه، في المسافة التي تفصل أو تظل تفصل بين الكلمات والأشياء» (٢).

إن هذه المغامرة وهذا الاستقصاء هما السبيل الأول لتكوين أساليب شعرية خاصة، وحين نهيب بالمنهج الأسلوبي في رصد ظاهرة ما، فنجد أن «المنهج الأسلوبي يمتلك مسالك متعددة لتتيح له ممارسة فاعليته الكثيفة على مستويات مختلفة، فقد يتوجه إلى رصد ظواهر العدول وكثافتها، واتساعها أو ضيقها، وقد يتوجه إلى التعبيرات البراقة ليتابع رصد دورها في خلق التوازن بين التعبير والتأثير، وقد يتوجه إلى رصد

من ذلك هذا النموذج الذي نزجيه بوصفه دليلا على تكرار الاسم بشكل متوال يمثل ظاهرة جليلة لدى الشاعر السبعيني، يقول أمجد ريان:

كنت أنحني والخلايا تشب
الروح والروح، الدهشة، الحريق،
الأشداق، الوشيش، الغيضان،
المباغاة، المتاريس، التوحّد، التطوح،
اليقظة، التلاطم، الشرخ، التمشيط،
الإشراق، التشابك، الإيقاع،
التوقيع، الاصطخاب، الخمش، الشهيق، الشهوة،
الأطراف الحنين، الهرج، اليأس
الصعود، الملمس، الهيجان، النهضة، الانبجاس
يسكن الجبروت. (٥)

إن تأمل هذا النموذج يفضي بنا إلى أن ندل على عدة أمور، أولها أن الأسماء تتوالى بين فعلين مضارعين هما: (تشب) و(يسكن) وهما يصوران هذا البعد الأيروسي للذات داخل النص. هما فعلا نقيض بين بدء التوتر العالي الذي يسبق الممارسة العاطفية الجسدانية، وبين نهايته، وتتوالى الأسماء معبرة عن ذببات اللحظات الأيروسية من جهة، وتجدها من جهة ثانية بتجدد دلالات الأسماء وتعددتها ويصبح الاسم هو مدار الحركة النصية الثابتة- إذا جاز التعبير- فيه تدار دلالات كل دال على حدة، وتتجمع وتتكثف لتصب في نهاية الأمر في البؤرة الكلية للمعنى، حيث يعبر النص عن هذا التوتر والرهج الأيروسي الطافي حتى يسكن الجبروت.

ويتحقق الأمر نفسه بالنسبة للأسماء في نص حسن طلب: «بنفسجة للبحيم» وفيه ينجز الشاعر شكلا هندسيا شعريا مصنوعا من توالي بعض الدوال وادراجها في نسق هندسي محدد، يصاغ ويبدأ على شكل مثلث قائم الزاوية، تمثل دالة (الكساد) رأسه في نقطته العليا، وكل من كلمتي: (السواد، والكساد) طرفي قاعدته، ويختم بالشكل نفسه، ولكن بقلب المثلث، فتصبح قاعدته كلمتي: (السواد والكساد)، فيما تمثل كلمة (السواد) رأسه المقلوب إلى أسفل وما بين المثلثين نحو عشرة أبيات شعرية تربط ما بينهما.

نمس بعض ظواهر هذه الأسماء لا بإعرابها نحويا، بل برصد دلالتها التقنية، وآلياتها التعبيرية داخل الخطاب الشعري الأمر نفسه الذي سترصده في حضور الأفعال بنسقتها الثلاثي، مركزين على تجليها الدلالي/ التشكيلي في النص الشعري.

إن الأسماء والأفعال هي جسد النص، بهما يولد، وعبرهما يتخلق جماليا، حيث يمضي بمكنونه الدلالي، وبمكوناته اللفظية المتجاوزة، التي تسعى لتبيئة سياقها الجمالي الخاص في سياق الشعرية الحدائية بوجه عام.

خصائص الاسم

تعبير الأسماء فيما تعبر من الوجهة الدلالية- عن الثبات، وحضورها في النص الشعري يتأدى باعتباره الأساسات اللغوية التي يتكى عليها النص في ثباته ورسوخه، وفي إشاريته أيضا، فالأسماء هي التي تزن ثقل النص، وتحدد مقدار وجوده المؤثر، ذلك لأنها غير متغيرة، أو بالأحرى غير مرتبطة بزمنية ما مثل الأفعال، الأسماء هي الطرف الآخر للصياغة التي تجذب القارئ إلى أسلوبيتها إلى حملها المعاني المختلفة، إذ تقع دائما في نطاق الفاعلية، والمفعولية، والصفات والاضافات، وبذا فإن مجال حضورها الكمي في الصياغة أكبر، وأكثر كثافة من الفعل الذي لا يتواتر، إلا في نطاقه الثلاثي فحسب.

ونركز على بيان خواص الاسم في النصوص الشعرية السبعينية من حيث انبثاقها في التركيبة للنص، وكيفية التشكيل بها في السياق الجمالي للنص، وفي أسلوبيته، حيث نجد عدة ظواهر مارسها الشعراء السبعينيون، يمكن أن نشير إلى أبرزها.

أولا: تكرار الاسم

يتكرر الاسم - غرض التشكيل الفيسيفسائي به- بصيغه المتعددة أفرادا وتقنية وجمعا في نصوص سبعينية كثيرة، بما يعطي نسقا أسلوبيا بيّنا، يدمجه الشاعر في بنية نصه، ويعبر به عن هذا الثبات الأسمى المركز الذي يدل على- ويفضي إلى- جمالية ما يختزنه، النص ويفجرها أيضا ويحمل للمتلقي مشهدا اسميا جاذبا لفعل القراءة.

يتم توصيف مشهده، ورصده بحيث يمثل حيالنا آخر الأمر باعتباره مشهدا وصفيا تتحرك فيه العدسة الشعرية من خلاله لتلتقط أبعاده وزواياه: «القطارات، الرحيل اللوعة، الأبناء للحرب، مناديل الأمهات، الصبية، الفتيات، السواد، الرصيف المقفر الخالي، نشيج، بائع الكولا، مواء القطه الحامل، نظرة الدهشة من عين المدينة، المحطة، الأوراق طائرة من السلة للأسفل، صوت الريح يأتي من بعيد، دقة الساعة، ربع دهمشة، صفارة البدء صوت العجلات، بكاء» (٧)

إن مشهد المحطة، محطة القطار، يتشكل من هذه الأسماء المتكررة التي يكاد أن يغيب فيها الفعل، وكأن هذا المشهد بمثابة بنية وصفية- كما ذكرت- تتأكد دلالاتها عند حضورها عبر السياق الكلي للنص.

إن هذه التقنية التي يقوم فيها الشاعر بتشكيل مشهد الشعري عبر الأسماء فصب بوصفها دلالات مركزية تصويرية واصفة، راصدة من التقنيات البارزة في شعرية السبعينات، وتتخذ مداها الاستقصائي حين يخلق الشاعر من تجاورها الأفقي أمداها النصية المشهدية، ويوسع من أفاقها خاصة وأن الأسماء هي أساسات النص وأثاثاته، وهي ركيزته الجوهرية التي تقله إلى كثافة التعبير وراثته الدلالي البين.

ثانياً: أسماء الأعلام والشخصيات

تحمل أسماء الأعلام التي تشير إلى الشخصيات أو الأماكن المختلفة دلالاتها المباشرة، فكل اسم علم مثلاً يشير مباشرة إلى صاحبه.. ولا يحتاج الأمر لتأويل دلالاته أو تفسيرها، من هنا فإن انبثاق هذه الأسماء في النص الشعري إنما يشير إلى أصحابها الذين هم على الأغلب- في تجارب السبعينيين- شعراء أو تشكيليون، كأن الشاعر في إشارته إليهم إنما يشير إلى هذا الفلك الشعري الواحد/ المتعدد الذي يجمعهم في مدار واحد، بوصفهم أصحاب الكلمة المشكلة المرقومة في نص شعري، أو المصاغة بطريقة تشكيلية بصرية.

إن ذكر أسماء الأعلام، من الأمور البارزة في شعر السبعينات، وتشكل نوعاً من الأساليب الخصوصية التي لم تكن معهودة في الشعرية السابقة عليهم، ولم تكن تحوز هذا القدر من الانتشار الذي نجده في

ويبدأ المثلث العلوي الأول بكلمة واحدة في السطر الأول ثم كلمتين، ثم تزداد الكلمتان إلى ثلاث والثلاث إلى أربع، وهكذا حتى يصل السطر الأخير من المثلث إلى نحو سبع عشرة كلمة ويحدث العكس في المثلث الثاني السفلي حيث تتناقص الكلمات من سبع عشرة كلمة إلى كلمة واحدة.

ويبدأ النص كالتالي:

الكساد

الوجوه الكساد

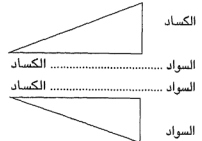
الجراد الوجوه الكساد

الفساد الجراد الوجوه الكساد

الجسوم الفساد الجراد الوجوه الكساد

اصطفتني الجسوم الفساد الجراد الوجوه الكساد

إلى آخر النص حتى يصل إلى قاعدة المثلث، ثم يبدأ الشاعر في مثلث آخر تتناقص فيه هذه الكلمات حتى يصل إلى كلمة واحدة في نهاية المثلث الثاني كما يبين هذا الشكل:



وبغض الطرف عن أن النص يندرج في سجل الألعاب اللغوية والشعرية، وأنه لا يحرك ذهنيتنا في التلقي، أو يثير المخيلة المعقدة لدى أداؤه لانصرافه إلى الشكل الهندسي فحسب، وإلى تكوين أية كلمات تخدم هذا الشكل، وبغض الطرف عن ذلك، فإن الشاعر اتكأ على الاسم في هذا التشكيل بوصفه أساساً لهذا الثبات الشعري الذي عبر عنه بالكساد السواد.

وتحقق الأسماء لدى رفعت سلام بنية وصفية داخل فضاء النص الشعري، ففي نصه (منية شبين)، يعمد الشاعر إلى تكوين وحدات وصفية، يقف، بها معبراً عن المشهد الشعري معطلاً، زمن النص بشكل مؤقت حتى

النصوص السبعينية.

وفي مقطعين شعريين لكل من: عبدالمنعم رمضان
ورفعت سلام سيتبدى لنا كيف يذكر الشاعر السبعيني
أسماء الأعلام، وكيف يرتبها، يقول عبدالمنعم رمضان
في نص (السلالة):

انتظروا معي

آدم العجوز

...

آدم الساقط من الجنة

...

ثم احشوه، احشوه، وقلوا له:

ابنك أدونيس

ابنك والت ويتمان

ابنك بريغير

ابنك أحمد طه

ابنك أنسي الحاج

ابنك نابليون

ابنك هتلر

ابنك جمال عبدالناصر

ابنك تروتسكي

ابنك محمد

ابنك نيتشه

ابنك سارتر

ابنك النفري

ابنك هنري ميلر

ابنك الحلاج

ابنك سعيد عقل

ابنك كفاي

ابنك بن جوريون. (٨)

ويقول رفعت سلام في اشراقاته:

«أين أنت يا طرفة، يا نيرودا، يابوشكين، يا سعدي
يوسف، يابتهوفن، يا أصلان، يا ريتسوس،
يادستوفسكي، ياتشايفسكي، يا ماياكوفسكي، يا
رامبو، يا منيف، يا جوايا، ياسميح، ياسيد درويش،
يا طه حسين، وبिकासو ياتل الزعتر، يايارا، يالوركا،
ياحيدر، يا حيدر، ياجيفارا، يا مايكل انجلو». (٩)

فكما نلاحظ في المقطعين فإن أسماء الأعلام
والشخصيات البارزة تتواتر بشكل متجاور، كأنها
تشكل خارطة إنسانية لها وجودها الفعال في مسيرة
الزمان، بغض النظر عما إذا كان هذا الوجود سلبيا أم
إيجابيا. فنجد الشعراء إلى جانب الروائيين والأدباء،
والسياسيين والمناضلين، والمفكرين، والأنبياء،
والفلاسفة، والموسيقين، والتشكيليين، والمغنين، جنبا
إلى جنب كأنهم يمثلون جحيما أرضيا أو كوميديا
أرضية تصاغ في نص شعري تجريبي يحتفي بالجديد،
ويأنس إلى الخارق واللامألوف.

ويتضمن ديوان جمال القصاص «ما من غيمة تشعل
البئر» نصا يذكر فيه أسماء بعض مجاليه من الشعراء
وهو نص: «الكائن يراود خفته» (١٠) حيث يذكر أسماء
عدد من الشعراء هم: فريد أبو سعدة، وحلمي سالم،
وماجد يوسف، ورفعت سلام، وحسن طلب، ومن هذا
النص:

لا تفتش في جيوبك السرية عن حلمي سالم

دعه نائما قرب مقبرة النبلاء

ولا في أضايير رمزك..

عن ماجد يوسف

دعه يصلح ما قد تساقط من جرة الفصول.

ربما تعثر قبل البئر/ بعد المرأة

على كائن غامض

مهوش الشعر..

حول عقه محارة زرقاء

ربت على كتفيه

ابتسم له

وسمه رفعت سلام

فاذا عبرت السور

واقتربت من الكوخ

ونفضت عن يدك صوف الحكايات

وغشيك (البلل) الشفيف

قل هو حسن طلب

هؤلاء هم الطاعنون في العشق

وعصبة الماء والنار

سارقو الأيقونات والفرح الصغير.

إن ذكر هذه الأسماء، يمثل نوعاً من التضامن الذاتي مع هذه الكوكبة الشعرية التي تضيء جنبات الواقع بإبداعها، لذلك فإن المسألة تتخطى حدود الظاهرة الأسلوبية لتصبح ظاهرة سيميولوجية لها مغزاها وحضورها المتمثل في إقامة التواصل الذاتي مع آخر له كينونته الإبداعية وله سياقها الجمالي المتميز، فهؤلاء هم «ساركو الأيقونات والفرح الصغير» بتعبير النص السابق.

فضلا عن ذلك فإن حضورهم في النص، يؤكد على هذه الوحدة الجمالية التعبيرية التي تنبثق منها التجربة السبعينية، وتنبثق عنها الرؤى المتقاربة والمتخالفة، وتجعل للنص شكلا من أشكال التعاصر، حيث إن هذه الأسماء تدل - نوعاً ما - على منشئ النص، ويدل منشئ النص عليها.

إنها ظاهرة متكررة في شعرية السبعينات بشكل لافت، وهي تفارق هذه الأسماء المجلوبة من الماضي، لتقدم وجوها من الحاضر، وكأنها لا تكتفي بالإشارة إليهم، إنما تتناص معهم، وليكن أن هذا التناص البعيد من قبيل توحيد الرؤية، والموقف من العالم، واثلافل واختلاف الوعي التجريبي السبعيني المتميز عن سياقه.

ثالثاً: ترميز الاسم،

يتحول الاسم إلى رمز، ويفارق مدلوله الأول، في هذه المفارقة تنبثق تلوينات استعارية، بحيث يتخلق الدال من جديد، وكأنه حين يتم ترميزه، يتحمل شحنات دلالية جديدة، يشحن بها، يكتنزها داخله، ويصبح تكراره الرمزي بمثابة تأكيد على صورته الجديدة فالوردة - على سبيل المثال - كثيراً ما تم تحويلها عبر الترميز - إلى أفق دلالي آخر يقتنص لونها وحرمتها، وذلك للإشارة إلى الدم. كثيراً ما تكررت تركيبة (وردة الدم) في الشعرية العربية المعاصرة خاصة لدى رواد الشعر الحر، وكل من الدالين يأخذ - بعد ذلك - مدلولات الدال الآخر فتقتزن الوردة حيناً بالجرح، أو القتل أو النزيف، ويصبح الدم متورداً، أو مهترأ امتزاز الورد في غصنها، أو يسفر عن أكمامه ويناعته، ولا تحتاج هذه التركيبية إلى نماذج، ذلك لأن تجليها في نصوص عدة

يجعل منها ظاهرة مألوفة في الشعرية المعاصرة. التركيز يحول الاسم عن نطاقه، يوسع من مداركه، الدال حين يكون اسماً يقع عليه فعل الترميز، ولا يقع الترميز على الفعل لأنه مقرون بزمن ثلاثي متغير، أما الاسم فيمثل الثبات لذلك فإن ترميزه من قبيل تثبيته على صورته الجديدة التي تتبدى قيمتها في قدرة النص على تخليقها واستثمارها تصويرياً.. كما في هذا النموذج من أمجد ريان الذي يخاطب فيه الشاعر الأنثى ويصنع من أوتار جسدها، أفقا موسيقياً مرمزاً:

وتريتهادى

وتريتهاهى

وتريتهافتح

وتريتهاأل

وتريتهاشقق

وتريتهاكشف

وتريتهاغل

وتريتهاؤه

وتريتهاغضب

ماذا

أنفون احتلال الموسيقى؟ (١١)

فالوتر هنا يتم ترميزه ليشير إلى كلمة «العضو» كأن كل عضو من أعضاء الأنثى بمثابة الوتر الذي يعزف موسيقاه، هنا تتوسع كلمة «الوتر» ويبقى معناها الأول الذي يشير إلى العزف والنغم، في سطح المعنى، أما المعنى الداخلي فهو تحوله إلى رمز إلى هذه الانوثة الطاغية المتفجرة. بالأفعال المذكورة في النص، فهي تتهاذى وتتشهى وتتفتح... الخ.

ويصبح هذا الترميز - بذلك - صانعا للأفق الأسلوبى النصي، بتوسيعه مجال الدال، وتوسيعه بالتالى فضاء اللغة بحيث ينحرف النص عن المعنى الحقيقي الأول للدال، إلى أفق رمزي، قد ينحرف مرة أخرى وثالثة ورابعة في تجارب نصية أخرى، ليتوارى هذا المعنى الأول، ويحمل النص طبقات متعددة من المعاني والدلالات المتكثرة الربية.

رابعاً: النسب الشعري،

من المجهود في اللغة العربية أن النسب يكون إلى البلد،

ومن الملاحظ أن هذه الكلمات تقع جميعها في إطار وصفي، فهي - نحويا - تأتي في وضع «الصفات» التي يوصف بها موصوف ما:

- المطر اللؤلؤي، الشجر الغريني، الزمن النرجسي

- النغم العذري، الوطن السري، الثمر الجزني... الخ

إن هذه الصفات تطعي للكلمة المجاورة (الموصوفة) بعدا جماليا عبر الاستعارة البسيطة، مما يزيد من وقع تخلقها في السياق النصي ويؤكد فاعلية حضورها.

إن النسب لهذه الكلمات يعطيها نوعا من الإشعاع النحوي الدال داخل سياق النص، ولفت انتباه الوعي القارئ إلا أن هذه الكلمة أو تلك أضيفت إليها بهاء النسب، وهي ليست من الكلمات التي تدل على وطن أو مكان أو مصطلح بل هي لا تعين ولا تحد، ولا تعطي هوية ما، قدر ما تعطي هويتها الاستعارية وبعدها الجمالي الذي يتولد - تحديدا - عن طريق وصفها في سياقات متغيرة مختلفة.

خامسا: أسلوب النداء:

من الأساليب الانشائية البارزة التي كثيرا ما تتردد في شعر السبعينات أسلوب: النداء، وهو أسلوب يجعل من العبارة الشعرية عبارة مثيرة لانتباه المتلقي، إنها تدل على أن ثمة أمرا دالا ينادي عليه، ففي النداء ثمة طرف آخر (المنادي) ينادى عليه، باحدى أدوات النداء، لكان حضور هذا الطرف الآخر بمثابة حضور لصوت آخر داخل النص، أي بمثابة تكوين بنية درامية أولية سببها حضور هذا الآخر، سواء كان منادى قريبا أم بعيدا، وسواء كان كائنا حيا أم كان جمادا، فإذا ما كان حيا، مثل ذلك نوعا من أنواع الحوار، أو نوعا من تعدد الأصوات، سوى صوت الشاعر أو الذات الشاعرة داخل النص، وإذا ما كان المنادي جمادا أو كائنا غير عاقل، أدرج في التوفي خانة ما هو استعاري، حيث يتم تشخيصه وأستنته.

ومن علامات الاسم نحويا - دخول النداء عليه، وهو ما يتميز به عن الفعل، الذي لا يدخل عليه النداء وهذا ما يجعل للاسم خصوصية ما في ثباته الدرامي مع أدوات النداء، وأسلوب النداء من الأساليب المتكررة في الشعرية العربية قديما وحديثا. ولكن ما يلفت الانتباه في

أو المدينة، أو العائلة والقبيلة، وذلك باضافة ياء النسب إلى آخر الكلمة مع تغيير ما يلزم من حذف أو ترخيم آخر الكلمة، كما أنه من المجهود النسب إلى مصطلحات حضارية أو ثقافية أو سياسية وغيرها مثل: عصري، مدني، تقدمي، رجعي، يعني، يساري، اقتصادي... الخ. لكن في شعرية السبعينات يجيء النسب بإسناده إلى أية كلمة لها دلالاتها النصية، ودلالاتها لدى الشاعر نفسه، فنجد أنه ينسب إلى القلب أو الروح أو الغصن أو الشجن، بمعنى أنه يتخطى النسب إلى العيان، إلى النسب إلى المعاني، ولعل أبدى شاعرين وظفا هذا النسب الشعري الخاص هما محمد سليمان وأمجد ريان.

ف لدى محمد سليمان يتوالى النسب إلى بعض الكلمات الدالة بشكل لافت، ففي ديوانه: «القصاصد الرمادية» نلاحظ وجود هذه التعبيرات:

- غازلك الشجر الممتسم والمطر اللؤلؤي:

- يمدد أطياف وجهك.. فوق المحار

ودائرة الشجر الغريني

- ترقص في الزمن النرجسي

- في الزرقعة الرغوية

- تصبغ وجهه الزيتي

- القلب ينشر أرواقه الشفقية

- كنت تدهن الأحجار بانتصارك الغيمي (١٢)

وفي ديوان «مرآة للاءمة» لأمجد ريان تتجلى هذه التعبيرات:

- أخالط النغم العذري

- القفص الليلي يحاصرني

- ماذا ينتظر حنيني في جسر

الطيف الرملي

- شراكه يقرأ متسعاً فضاء شجني

- كان صبي يخرج في الثمر الجزني

- ليشعل أهوال الوطن السري (١٣)

في التعبيرات السابقة يتم النسب إلى كلمات لا تحمل تحديدا ما، لكي ينسب إليها كأن تكون وطناً أو قبيلة أو مكاناً، هي كلمات تندرج في سياقها الشعري ليعبر بها عن جمالية ما للنسب. بحيث يتولد من تركيبها مع كلمات أخرى صورة جديدة، وفعل تعبيري جديد.

شعرية السبعينات أن التعامل مع هذا الأسلوب لا يتم فحسب من خلال تردادده في بعض العبارات أو الأسطر الشعرية، لكنه قد يصبح بنية لها كينونتها داخل النص الشعري، وأن النص الشعري ذاته يتم توليده من خلال النداء، وهو ما نجده حاضرا في هذا النموذج من أمجد ريان:

يا وديعة، يا حنان، يا صفاء، يا أغرودة، يا نشيد
الأناشيد... يا بضّة، يا طرية، يا حقل، يا انفراج كامن،
ووعد لا يموت، يا وداد، يا نتيلة، راقصات ديجا يتهن
من حولك، والإوزات الفرعونية الست تميز تحت
قدميك يا ليل، يا نجوى، يا امتثال، يا صمت يتحدث، يا
فردوس، يا سكينّة يا فائزة، يا نوال، يا سامية، يا
شجرة الدر، يا فيوليت، يا كنزّي الذي لا أمّلكه، حتى لو
ملكته، يا سيدة، يا مليحة، يا رومانطيقية، يا زاهدة، يا
لوليتا، وجهك يسكن بؤبؤي في الليل والنهار، في
الشرق والغرب» (١٤)

إن تكرار النداء، ومعها الاسم المندادى، وإنسرايه في هذا المشهد من ديوان «لاحد للصباح» إنما يشكل بنية أسلوبية تؤكد على حضور الآخر المتعدد، ويأتي المندادى هنا لا في شكل شخصيات أو أسماء فحسب، بل يتم النداء على النصوص: (نشيد الأناشيد)، وعلى الصفات (يا بضّة، يا طرية، يا انفراج كامن) أيضا، وعلى اللوحات التشكيلية (راقصات ديجا) وقد تكون هذه الأسماء جميعا، والصفات، والنص المندادى عليه (نشيد الأناشيد) واللوحة التشكيلية مسمى وصفة لاسم واحد هو اسم المحبوبة، وما يؤكد ذلك هو أن الخطاب يأتي للمفرد بعد تكرار عدة أسماء، فبعد أن ينادى مثلا على: فردوس، وسكينّة، وفائزة ونوال وسامية، يأتي الخطاب في صيغة المفرد، فيقول: «يا كنزّي الذي أمّلكه... الخ» بدلا من صيغة الجمع فيقول مثلا: «يا كنوزي التي أمّلكها».

وفي بقية النص ينادى هكذا مستمرا في نداء الأسماء النسوية المختلفة: «يا لطيفة، يا زينة، يا سارة، يا نفرت، يا سوسن» ثم يتبع ذلك بخطاب للمفرد حيث يقول:

«ترقصين فوق تل القטיפّة، والمدى خشبة مسرحك»

بدلا من الجمع: ترقصن فوق تل القטיפّة، والمدى خشبة مسرحكن.

إن أسلوب النداء من الأساليب البارزة شعريا حيث يضفي درامية على الأسماء، ويصنع شكلا من أشكال التواصل بين المتكلم والمندادى، والتخاطب بين الشاعر والمتلقي، ويعطي تعدد أدوات النداء دلالة متغيرة للاسم خاصة وأن المندادى ينقسم إلى قسمين: مندادى للقريب ومندادى للبعيد، كما أن دلالاته مختلفة من اسم لآخر، فإذا كان النداء من الصغير إلى الكبير يحمل نوعا من الرجاء، وإذا كان من الكبير إلى الصغير يحمل نوعا من الطلب والأمر. إن ذلك كله يعطي مدى أرحب للعبارة الشعرية بحيث تتخطى سطوح الأشياء، فيتّم النداء على أي شيء وكل شيء حتى إن الشاعر قد ينادي على نفسه أحيانا داخل النص الشعري.

ويتكرر هذا الأسلوب نفسه: أداة نداء+ مندادى (اسم علم) لدى رفعت سلام. وقد سقنا هذا النموذج في الفقرة الخاصة بتكرار أسماء الاعلام.

إن مجالات الاسم- من جهة الأسلوبية- متعددة، وقد أشرنا إلى بعض هذه المجالات في النقاط السابقة، حيث يسعى الشاعر السبعيني إلى استثمار كل ما هو متاح لغويا، وبلاغيا، وأسلوبيا لكي يبتكر خصوصية نصه، وخصوصية عالمه الشعري.

خصائص الفعل

يعبر الفعل في العربية عن أمرين: فهو ينقل ماهية الحدث وفحواه، ويعبر عن زمن وقوع هذا الحدث، في الماضي أم الحاضر أم في المستقبل. الفعل إذن يرتبط بنوع من الحركة، أو بالأحرى ينتقل من الثبات إلى الحركة والعكس، ولأنه مرتبط بالزمن، فإنه يأخذ تبدلاته وتغييراته. من هنا جاء تقسيمه النحوي ليصبح هو المبرر الأول عن الزمن في اللغة، وعن الزمن في الواقع، الذي يمضي في شكل سلسلة متوالية دائرية من البدء للنهاية، ومن النهايات إلى البدايات.

وفي الشعر، فإن استثمار الفعل يقادى على أنه ينطوي على هذين البعدين: الحدث والزمن، وبارتباطه بالنسق السياقي الألفي يصبح حضوره دالا عليهما، ويصبح حضوره أكثر دلالة حين تتوالد عنه العلاقات الأخرى،

المضارع في شعر السبعينات لمثل ظاهرة نائفة في هذا الشعر، ويؤكد على جوهر الخطاب الشعري السبعيني الذي يضخم «الأنا»، ويعلي من حضورها. هذه «الأنا» الفردية الواعية بحداتها، والواعية بانشطارها، حين تتطلب التجربة أو الحالة ذلك الانشطار.

ولعل أبرز من تتكون عنده هذه الصيغة الشاعر عبدالمعزم رمضان، ففي ديوانه (قبل الماء فوق الحافة) يتواتر الفعل المضارع (أفعل) بشكل بارز، إحصائياً: يتضمن الديوان نحو (٣٥) نصاً شعرياً، وعدد الأفعال المبدوءة بهمزة المضارعة نحو (٣٧٧) فعلاً. أي أن كل نص شعري يتضمن أكثر من عشرة أفعال بهذه الصيغة وهي نسبة كبيرة إذا ما لحظنا الصيغ الأخرى من أفعال وأسماء وصفات وغيرها من الصيغ.

أما ديوان: «لماذا أيها الماضي تنام في حديقتي» فتبلغ الأفعال المضارعة بصيغها المبدوءة بحروف (أنيت) نحو (٦٧٠) فعلاً مضارعاً منها نحو (٢٣٧) فعلاً مضارعاً مسبوقاً بهمزة المضارعة أي بنسبة ٣٥، ٣٧٣٪ وهي نسبة كبيرة مقارنة بالصيغ الأخرى. ومن نماذج هذه الظاهرة لدى الشاعر، قوله في «ثلاثية العاشق»:

هكذا كنت أبوح للليل
أعطي غيبتي صوتاً جديداً
وأصلي للوطايط
التي تصدح في رأسي
وأعلو فوق هامات طوري
هكذا كنت أمشي النفس القابع
في صدري

وأعطيه مداراً من رياحين فتوري
وأمشي رغبتني في أن أكون الملك المفرد
أعلو

حيث يعلو العصبة الفتاك
أدنو

حيث يدنو الطيبون
هكذا كنت أخون

وإذا جاءت غيوم الشوق بالومضة
أمشي. (١٥)

الغائبة، المحذوفة وجوباً أو جوازاً، أو حين يعبر عن الضمائر في تبدلاتها وتغيراتها.

إن بنية الفعل النحوية والصرفية ليست ثابتة، إنها تتغير بتغير الضمائر وتغير موقع الإعراب وحالات إنسائها وبشكل الفعل زمنياً. بيد أنه يصبح له السطوة الأولى في تغيير معنى الجملة، وفي ترتيبها، وفي جذب العناصر الأخرى إليه في الجملة الشعرية بكل أشكالها، وبكل فواعلها ومفعولاتها.

إن قيمة الفعل، شعرياً، تتحدد وفقاً لمعادلات نحوية وصرفية وتقنية، ويتجلى بزوغها من خلال دخولها الدائرة البلاغية، وأبرزها دائرة الاستعارة، حين تتغير دلالة الفعل، وتتبدل معانيه الأول والثواني وإلى ما لا نهاية، في اتساقه مع الاسم (الفاعل) الذي يتغير أيضاً بدوره ويصبح فاعلاً استعارياً في تركيب بلاغي مميز. لقد تعامل شعراء السبعينات مع الفعل تعاملًا تجريبيًا، وتنج عن ذلك تعدد في أشكال صياغة العبارات، وتنوع في حضور الفعل سواء بتكراره، أم بالتشكيل به، أم بتركيب صيغ معينة نحوية تعبيرية تطل من خلال فاعلية الفعل، وتؤدي من خلال إعرابه وبيانها.

وقد انبثق هذا التعامل في عدة ظواهر فعلية تتواتر في شعر السبعينات، سنكتفي منها برصد كيفية استثمار الفعل المضارع، في هذا الشعر، وصياغاته حيث يتمثل ذلك في:

- الفعل المضارع المسبوق بهمزة المضارعة (أفعل)
- الفعل ورد الفعل.
- التشكيل بالفعل.
- صيغ عبارية تتكئ على الفعل.

وتمثل هذه النقاط جسراً أسلوبياً، يصل ما بين الشعر والتشكيل باللغة حيث يعد الفعل أبرز أنساقها النحوية. **أولاً: الفعل المضارع (أفعل)**

يعبر هذا الفعل المضارع على صيغة (أفعل) عن حضور الذات الشاعرة، عن حضور المتكلم الذي يستتر ضميره الفاعل (أنا) لينبثق في همزة المضارع، وتكرار هذا الفعل بهذه الصيغة إنما يؤكد على أن الذات الشاعرة متوهجة في كل تعبير، وفي كل حدث يعبر عن زمنها الحاضر. من هنا يجيء تكرار هذه الصيغة من الفعل

للتعبير الشعري المتكلم، التي تؤكد حضور الأنا الشاعرة الغنائية، وتؤكد على أن الشاعر هو الحاضر الغائب في النص إذا ما كانت مرجعية الضمير تؤول إليه مباشرة، لا إلى أحد أصوات النص الشعري. هذه الصيغة قريبة جدا من الشاعر، لأنها تحمل بوجه، وصوته الإغنائي الخاص. تحمل كلماته مباشرة. لا سبيل فيها إلى التجريد أو الالتفات... حين يقول الشاعر: أنا أفعل، فإنه يدل على ذاته مباشرة على تجربته الخاصة وهمومه الذاتية ربما ذلك كله كان المبرر لحضور هذه الصيغة بشكل متكرر لدى شعراء السبعينات الذين كانوا يحتاجون لكثير من البوح، والكثير من الغناء على الرغم من أفاق نصوصهم التجريبية الدرامية.

ثانياً، الفعل / ورد الفعل،

إذا كان النص الشعري يعتمد في إنتاجيته على الوحدات اللغوية المتماثلة التي تتبدى عبر التكرار، وإذا كانت البنية المقابلة لها وهي الوحدات المتخالفة، تمثل الطرف الآخر لبناء النص بمعنى أن التماثل والتخالف القائم ما بين العناصر اللغوية الصوتية (المفردات والجمل) وبين الصيغ النحوية (الأفعال/ الأسماء والحروف والصفات... الخ) هما المكونان الرئيسيان للنص الشعري فإن هذا يتحقق - بمعنى ما - على نطاق جزئي صغير في صيغة لغوية فعلية، يمكن أن أسميها: (الفعل ورد الفعل) حيث يأتي فعل ما من قبل الطرف الأول (المتكلم) مثلاً، ثم يأتي فعل آخر يتمثل في حدث آخر من قبل الطرف الثاني (المخاطب أو الغائب) وهذه الصيغة، تمثل أيضاً خاصية أسلوبية من خصائص الشعر السبعيني حيث يتم توارد الأفعال بشكل متجاور - دون نظر (لزمية هذا الفعل) وبشكل يحاور الفعل الآخر، إذ يخالفه ويتضاد معه.

وتتكرر هذه الصيغة لدى طائفة من شعراء السبعينات مثل: رفعت سلام ومحمود نسيم، وعبدالمقصود عبدالكريم، وحلمي سالم، ومحمد سليمان، وأمجد ريان وعبدالمعزم رمضان، وفي نصه (وردة الفوضى الجميلة) الذي يصور تجربة الحب المعاصر وما فيها من ألم ونزق وإيروسية أيضاً، يعبر رفعت سلام في

تكرار المضارع المسبوق بهزمة المضارعة على هذا النحو الذي نجده في هذا المشهد يمثل خاصية أسلوبية في شعر رمضان على الأخص، وفي شعر السبعينات بوجه عام، ذلك لأن هذه الصيغة تمنح النص الشعري بعداً حركياً حديثاً، مع توالي الأفعال وتتابعها، خاصة حين تعضدها أفعال أخرى بصيغ أخرى، كما تهب النص نوعاً من الإيقاعية المنبثقة من التكرار، وتؤكد على حضور الأنا في النص. وفي نصه (وثن) يقول عبدالمقصود عبدالكريم:

أترنح مثل الذي مات،
أحمل خارطة الوثن الوطني
وأحمل ما يشبه الغيمة

...

وأجازف
أضحك لا مرة لست أعشقها
وفتي لست أكرهه
أبصق القلب
أضي إلى وطن يشبه الغيمة
أنقب بين القديم وبين الحضاري
رائحة تتسلل
من جثة الوثن الوطني. (١٦)

تتكرر الصيغة الفعلية المضارعة (أفعل) في نص عبدالمقصود بشكل لافت، كأنها هي التي تحرك السطور، تحرك الدلالة الكلية للنص، خاصة أن هذه الصيغة لها صدارة الجملة بعد حذف ضميرها الفاعل المستتر وجوبا، فإذا ما حضر الضمير تنقلب الجملة إلى اسمية إذا تقدم الضمير على الفعل، وتبقى في فعليتها إذا ما استتر. لكن هذه الصيغة تمنح النص تميزاً فعلياً أكثر، خاصة وأنها تند - على المستوى القولي لأنها تحتضن المتكلم/ الذات الحاضرة داخلها - الصيغ الأخرى في معدلات تكرارها، وأيضاً في إيقاعيتها.

وفي نصوص أخرى عند جمال القصاص، وعلي قنديل، ومحمود نسيم، وحلمي سالم - على سبيل المثال - تتكرر هذه الصيغة لتؤكد على أنها من الخواص البارزة التي تمتها شعرية السبعينات. (١٧)

إن صيغة الفعل المضارع (أفعل) هي صيغة مثلى

مشهد جسداني يتحقق فيه الفعل ورد الفعل من قبل الطرفين: العاشق والعاشقة، يقول رفعت سلام:

«أمرأة من الزيد المراوغ، تلتوي
أمتد

أوغل.. تنتنني

تلتئم.. أدفع

تحتوي.. أمتد

تدخل.. ألتوي

تمتد.. أفتح

أنتنني.. أمتد.. تدفع.. تلتوي.. نمتد.. ندخل ننثنى.. نلتئم.. ندفع.. نحتمي.. نمتد حتى نبليغ الأفق الموازي لانفجار الأرض عن بدء الخليقة» (١٨)

إن صياغة الأفعال المضارعة على هذا الحدو الذي يتجسد في هذا المقطع، إنما يؤكد أولاً على هذه الحركية والحوية والحوارية الضدية- إذا صح التعبير- ما بين الفعل والفعل المقابل له الذي يمثل حركة أخرى مساوية له ومتضادة معه في آن.. كما يدل- ثانياً- على هذه الزمنية الحاضرة المتجسدة في لحظة الآن التي تفصل ما بين زمني الماضي والمستقبل.. التي تجعل الطرفين يقطعان طرقي الزمان الآخرين وينهمكان في إقامة لحظتهما الحاضرة.. وقد نجم عن هذه الأفعال المتكررة المتواجهة إيقاع آخر يفارق النسق العروضي، ويؤكد على إيقاعية التراكيب نفسها، ولعل اللحظة الفارقة هي هذا التوحد في ضمير الفعل بعد ذلك، حيث كانت الأفعال تشير في البدء إلى (فعل ورد فعل) ما بين طرفين:

أوغل تنتنني

تلتئم أدفع

تحتوي امتد

ثم يستثمر الشاعر دور الفعل في تشكيل الدلالة فيقوم بتوحيد الضميرين معا

المتكلم والمخاطب، في الضمير (نحن) وتحول الأفعال من نسقها الثنائي المتواجه بين طرفين إلى نسق واحد متوحد (تلتوي.. نمتد.. ندخل.. ننثنى.. نلتئم.. ندفع.. نحتمي) وكأن صورة العاشقين قد تم تجسيدها في فعلها العاطفي على هذا النحو الثلاثي المتراتب:

حيث يبدأ التعرف واللقاء أولاً (امرأة من الزيد المراوغ تلتوي)، وأنا (امتد) ثم يبدأ الفعل الجسداني الشهواني، ثم ثالثاً، يحدث التوحد والاندماج، وهو ما قامت به الأفعال في شكل بارز، وموثر.

وفي نصه (وحدة) يقول عبدالمقصود عبدالكريم، راسماً أيضاً المشهد العاطفي من خلال الفعل ورد الفعل:

«ينام على عشبة

وتنام على عشبة الموت

يعبت

تعبت بالنار هامة بين أعشابه

يدلق النهر

تدلق بيتاً من البرتقال

يعتق رائحة الأمهات

ينام على رجفة

تحت سروالها الشبقي» (١٩)

لا يختلف نص عبدالمقصود عن نص رفعت سلام إلا في التجريد إلى (هو) حيث نقل المشهد من أنوثته، وأنيته، وحضور الطرفين إلى صيغة الغياب، إلى التجريد، باعتبار أن هذا الحدث يتكرر بشكل أو بآخر في تجارب أخرى غائبة، لا تعبر بالضرورة عن الذات الشاعرة نفسها.

أما حلمي سالم فيصور المشهد بشكل أكثر مباشرة، حيث تحضر الذات الشاعرة والطرف الانثوي الآخر، وهي حبيبة من نوع آخر، حبيبة رمزية ترمز إلى الوطن: حبيبتي تنام في الصقيع

ضريبة رأيتها على الرصيف ضائعة

حضنتها.. تباعدت

مسحت فوق خدها.. نأت

وحيدة وجائعة» (٢٠)

يتمثل رد الفعل هنا من خلال المقابلة بين الأفعال الماضية، وهو فعل آخر يناقض ما يقوم به المحب، إذ تختار البعد والتناهي دائماً، وهنا يحدث نوع من التضاد، نوع من التقابل الذي يفضي إلى درامية أكثر في النص الشعري، على المستوى الدلالي الكلي والدرامية والحوارية من خواص النص الشعري الحدائي، الذي فارق الأنا الغنائية الاشارية البسيطة،

أحب الطبول على بطنها قد تحنت بفخر الهدف
أحب أكويها بمحورها
أحب ضمني كي أراه
أحب حواليك أرغفتي خلسة
أحب الفضيحة في شعرها بارتجال

...

أحب أن أمر في فمها المشوق بالراحة
إن هذا النسق التكراري إنما يمنح النص انطلاقته، وقد
يتكرر الفعل إلى ما لا نهاية، بيد أن معدل تكراره، قد
يؤول إلى دلالة معينة لدى الشاعر نفسه، كأن يكون
عدد التكرار هو تكرار لحظات للحب، أو هو عدد سنوات
العمر، أو هو عدد الأصدقاء، أو أية دلالة أخرى.
وهذه الانطلاقية تسم التجارب الشعرية الحدائية بسمة
النصوص المفتوحة التي تتعدد تأويلاتها ولا تقف عند
حد معين، كما أنها تكسر ألغة التوقع من لدن القارئ.
ويوحد الفعل - عبر الضمير نحن- ما بين الطرفين:
العاشق والعاشقة، ويصبح تكراره دالا على انهيار
التجربة الوجدانية/ العاطفية واندياحها بشكل متوال
كما في نص جمال القصاص: (أرمني عليك بياض
الحجر). (٢٣)

الذي يرد فيه مقطع شعري يهيمن الفعل على نسقه،
وغير مجراه التعبيري عبر إيقاعه المتتالية وزمنه
المتحولة:

تنهض..

نرتجل اللحن والنأي، نمشي وحيدين، نقطف من شجر
الروح غصنين، نقذف للنار غصنا تصير سلاما وبردا،
وفاكهة تطلب الأكلين، نمد يدينا، ونقضم تفاحتين،
نلفهما كوكبين صغيرين، نشعل بينهما جمرتين،
ونغفو.

لقد تحقق المقطع ما بين حدثين (تنهض — نغفو)،
وأصبح الفعل هو المشكل له والمكون لحركته، ما بين
الفعلين حدثت أفعال أخرى بشكل تزميني من النهوض
إلى الإغشاء كما تحقق التوحد ما بين الطرفين عبر
الضمير.

ويتحدث شعبان يوسف شعريا عن هذا الصغير الذي
يؤانسه كل ليلة «يسرق منه وميض الكلام»- على حد

إلى عوالم شعرية تتعدد فيها الأنوات، ويختفي الصوت
الواحد المفرد أو يتلاشى، نزوعا لتشكيل تجربة شعرية
إنسانية كلية لا تقف عند حدود الذات الشاعرة
الأحادية- بل إن الذات تحاور نفسها وينشطر وعيها-
وإنما تتخطى ذلك إلى حوارية الإنسان مع الإنسان،
وحواريته مع الأشياء والكائنات.

ويتمثل رد الفعل عند محمود نسيم في عدد من الأفعال
التي تلي فعلا واحدا رئيسيا مركزيا، وكأنها ناتجة
عنه، أو حادثة بسبب من وجوده، يقول نسيم:
«أحببتك...

فانبعثت من فوق الجبل تراتيل العذراوات،
وانفتحت بوابات الدهشة، وامتأل القلب بالأسئلة المليئة
بالعشق، واحتقن وذاب».

فالأفعال الماضية: انبعثت، وانفتحت، وامتأل، واحتقن،
وذاب، ناجمة كلها عن الفعل الأول، فعل الحب (أحب)
وكانها ردود فعل عليه، أو كأنها إفادات دالة على أثر
الحب في الذات الشاعرة.

إن هذه الخاصية الفعلية، خاصة بارزة في شعرية
السبعينات لها وجهها الدلالي الذي ينم عن أغوار
الحركة النصية الشعرية الحدائية التي لا تقف عند
حدود المعهود المألوف، وإنما تبتكر تقنيات لها
وهاجسها الجمالية.

ثالثا، التشكيل بال فعل:

ومن الخواص البارزة أيضا لدى شعراء السبعينات:
التشكيل بالفعل، سواء بتكراره بشكل فسيفسائي منظم
يرصع به الشاعر المساحة الكلامية التعبيرية لنصه..
أو بتقطيعه إلى وحدات صوتية صغرى في حروف
مقطعة، ومن ذلك نص محمد عيد إبراهيم (انهمار
الضحية) (٢٤) الذي يتكون من نحو (٤١) سطرًا شعريًا،
يكرر في أولها الفعل (أحب) بحيث يصبح الفعل بمثابة
الجوهر الفسيفسائي الدلالي للنص الذي يؤمّن إلى
شكله المتضمن المحتوى- وإلى أسلوبيته الخاصة في
التكرار القائم على انقسام هذه السطور دلاليًا،
وانسجامها منهجيًا عن طريق الفعل يقول عيد إبراهيم:
أحب الحروب بأن تنحني

أحب سحباتي السوداء فوق العقوبة

ويضاف إليه حرف ماء، فيغير من دلالة المؤلف، ويصبح ذا تركيب خاص يفتح به الشاعر أفق تجربته الكتابية وأفق تعبيراته.

ومن هذه الصيغ ما يرتبط بالمستقبل حيث يضاف حرف السين إلى الفعل المضارع، ويفضي تكراره إلى انفتاح النص، وإلى إطلاقه مثل هذا الفعل الذي يكره جمال القصاص فاتحا به أفقا تعبيريا يجعل الكلام الشعري لا نهائيا في توارده وتكراره: سأحتاج خمس حواس جديدة

...

سأحتاج حلما أقل مسوخا
وأردا بلاها
سأحتاج جرحا أشد صديدا
أرق نقامة (٢٦)

ثم يتكرر الفعل (أحتاج) مقترنا بالسين نحو ثلاث مرات أخرى بحيث يصبح فاتحا مبدئيا لمعان متعددة، وصور متنوعة.

ونجد هذه الصيغة لدى محمود نسيب أيضا في نصه (قصيدة الرجع) (٢٧)

هناك صيغة أخرى تعبر عن الملكية، وتتكون من:

لي + حرف مصدري (أن) + الفعل

وتتواتر في شعرية السبعينات على هذا النحو الذي يتكرر في أغلب نصوص السبعينيين:

- لي أن أسمى.
- لي أن أرى.
- لي أن أقول.
- لي أن أجيء.

ثم تأتي بعد هذه الصيغة الوحدات النصية الأخرى التي يراد لها أن تخلق وتنتج. ونعثر على هذه الصيغة بشكل فعال في ديوان (إشراقات) لرفعت سلام. (٢٨)

ومن الصيغ الأخرى الأثيرية في شعرية السبعينات صيغة تتكون من:

الفعل المضارع + نون الوقاية + ياء الملكية

وهي صيغة تتكرر بإطراد في أغلب النصوص السبعينية الشعرية، فإذا كان من المؤلف شعريا في هذه الصيغة أن ياء الملكية تأتي دائما في محل (مفعول

تعبيره- فيسمه عبر الفعل الذي يتكرر في فضاء الصفحة بشكل رأسي متدرج كأنه ينقل صفة الصغير نفسه وهو يكبر عبر التجذر إلى أسفل لا إلى أعلى، أو إلى الأبعد لا إلى الأقرب الواضح:

صغيرا

يجئ كنجمة

ويكبر

يكبر

يكبر

حتى يصير كوردة

ويكبر

يكبر

يكبر

حتى يصير كنجمة (٢٤)

وهذه الطريقة التشكيلية تستثمر البعد الرأسي لفضاء الصفحة، وتلفت انتباه القارئ إلى الدلالة الكامنة في الأفعال المتكررة من جهة، وإلى إيحائية المقطع نفسه بإشارته إلى هذا الشكل من توزيع السطور الشعرية حيث يستحوذ الفعل على سطر مستقل بذاته. والطريقة نفسها نجدها عند رفعت سلام في تكراره وتقطيعه للفعل المضارع (تنحدر) في نصه اشراقات. (٢٥)

رابعا: صيغ فعلية متكررة:

لأن شعراء السبعينات احتفوا- جميعا- بذواتهم الشعرية، وسعوا إلى استنطاق مكانها من جهة، وإلى التوكيد على حضورها المغاير وسط السياق الشعري العام من جهة ثانية، ولأن الفعل الشعري الحداثي قد نجم عنه- ضمن ما نجم- هذا الإعلاء من شأن الذات الفردية الدرامية التي تفارق هذه الذات الغنائية الرومانتيكية البسيطة، لتقدم ذاتا أخرى منشطرة الوعي، متمردة منحازة إلى ما هو رافض، انقلابي، متفجر، لأن هذا كله يجعل من الكتابة الشعرية في سعي دائب إلى اكتشاف صيغ مغايرة فإننا نعثر على صيغ خاصة ما فتئ يرددها الشعراء السبعينيون، وما انفكوا يزاولونها في تجاربهم الشعرية المتجددة، هذه الصيغ ترتبط بالفعل بشكل أساسي. يصبح الفعل هو مركزها،

جمالية لافتة- حيث جاء ذلك من خلال فاعلية تكرار الاسم، وإبرازه بشكل فسيفسائي حيننا، وبشكل هندسي- كما رأينا حسن طلب- حيناً آخر. ورأينا أن تكرار الاسم يجيء بمثابة بنية وصفية- كأنها بمثابة الكولاج، تلصق في النسق النصي، معطلة فعل الزمن- كما في نموذج رفعت سلام- وراصة بشكل متجاور لمشاهد ولقطات مختلفة.

كذلك ركز الشاعر السبعيني على ذكر أسماء الأعلام والشخصيات بشكل لافت كما عند عبدالمنعم رمضان ورفعت سلام وجمال القصاص، وهي أسماء وأعلام شخصيات تهي من مجالات عدة شعرية وتشكيلية وتاريخية وسياسية، لتحقق نوعاً من التجاور الدلالي الذي يحدث تضاداً أو تألفاً أو تقابلاً بين هذه الأسماء المختلفة.

أو تحدث نوعاً من التضامن الذاتي مع هذه الشخصيات- كما ألمحنا سابقاً- ولكي ينتج الشاعر السبعيني دلالة جديدة، فقد أخذ في اشاعة تقنية جديدة تتمثل في ترميز الاسم، عن طريق ترميز أحد مفردات اللغة، وكأن هذه المفردة أو تلك تصبح بمثابة قناع لغوي، أو قناع صوتي يخفي فيه الصوت الإنساني ليحل محل الصوت اللغوي الذي قد يحمل طائفة متعددة من الأبعاد الدلالية منفتحة على مختلف التأويلات وقد أبرز الشاعر السبعيني بعض خواص الاسم في النداء والنسب، ودل على أن هذه الخواص يمكن استثمارها بفاعلية إذا ما أنتجت في إطار رؤى شعرية جديدة خلقة.

وكما تعامل الشاعر السبعيني مع الاسم تفاعل مع الفعل، وشكل به، وأنتج به دلالات مختلفة عن طريق حضور الأنا، وعن طريق الفعل ورد الفعل، والتشكيل بتكرار الفعل دلالياً وبصرياً، واستثمار بعض الصيغ الفعلية التي تكون جملة مكثفة مختزلة باستثمار الضمائر البارزة أو المستترة، مثل ضمير المتكلم، وياء الملكية وغيرهما.

إن المجال اللغوي يعطي تجلياته الكثيفة، إذا ما توافر عليه الشاعر تبصر بما يكتنزه هذا المجال من فواعل يتم التبصر بها عبر الوعي الشعري المتأمل، الصانع، الذي

به) مثل: يكتبني، يرسمني، تحبني، تعشقني.. إلخ فإن هذه الصيغة التي ترد في شعر السبعينات تجعل الفعل المضارع مبدوءاً بهزمة المضارعة تأتي الصيغة هكذا: أكتبني، أرسمني، أضمّني، احتويني، ليصبح ضمير المتكلم المحذوف وياء الملكية بمثابة فاعلين، من الوجهة الدلالية أو أن الضمير أنا يحتضن ذاته، أو أن الذات تحتضن نفسها وتكتب نفسها وترسم نفسها... إلخ. هي صيغة مختلفة تطورت عن بعض الصيغ التي تصف الحال أو الهيئة أو تؤكد على تشبيه ما مثل: كأني أو أخالني أو أحسني، وكما جاء في القرآن الكريم (أرأني أعصر خمرًا) (سورة يوسف) حيث جاء الكلام ليعبر عن رؤيا، لكن النصوص السبعينية خرجت عن هذه الحدود التشبيهية الرؤيوية لتجعل المجال مفتوحاً أمام كل الأفعال، ليقع الفعل على الأنا الفاعلة، المفعولة في آن.

ومن نماذج ذلك تعبيرات عبدالمقصود عبدالكريم:

- أرى أني أبصقني دما.

- أحولني إلى قلب الأرض.

- أغضب مني وأكاد أقتلني

- أبخرني

أكتفني مطراً على طمي أجسادهم.(٢٩)

وقول محمد سليمان

- ترقص النار لي

- يلهث البحر خلفي

- ويوما أراقصني

فالأفعال: «أبصقني»، أحولني، أقتلني، أبخرني، أكتفني، أراقصني، من المألوف شعرياً أن تقع من الخارج على الذات، أو من الآخر على الأنا، لكن ورودها على هذا النحو يمثل صيغة مخالفة للمعهود الشعري، حيث تصبح الذات هي مناط الفعلية/ الفاعلية المفعولية جميعاً، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على احتفاء شعراء السبعينات- كما ذكرت سابقاً- بذواتهم الشعرية التي تحرك الفعل، وتؤكد على الحدث، وتوهم إلى الأنا الشعرية المتمردة.

لقد رأينا كيف صاغ الشعراء السبعينيون الخواص الكامنة بصيغ الأسماء، وكيف صنعوا منها صيغاً

١٥ - عبدالمنعم رمضان: قبل الماء فوق الحافة، ص ١٠٣، ١٠٤.

١٦ - عبدالمقصود عبدالكريم: أزدحم بالمالك ٨٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ١، ١٩٩٢ م ص ٩٤ و ٩٧.

١٧ - توجد هذه الصيغة/ الظاهرة في نص (الشارع الكبير) من ديوان جمال القصاص (خصام الوردية)، وعند علي قنديل في نص (افتتاحية للهجرة) الآثار الشعرية الكاملة ص ٦٠، وعند

محمود نسيم في نصه: «دمي في وردة تزرف» من ديوانه (السماء وقوس البحر) ص ١٠١: ١٠٨، حيث يبلغ عدد الأفعال في هذا النص نحو (٦٨) فعلا منها نحو (٣٩) فعلا مضارعا بصيغة (أفعل) والصيغ الأخرى نحو (٢٩) فعلا.

كما توجد هذه الصيغة عند حلمي سالم في ديوانه (حببتي مزروعة في دماء الأرض) في المقطع الثاني من نص: «مكابدات كتابة قصيدة» ص ١١ وفي نصه «ثرثرة المهرج القديم» من الديوان نفسه ص ١٤: ١٩. على سبيل المثال.

١٨ - رفعت سلام: وردة الغوضى الجميلة ص ٣٢-٣٣.

١٩ - عبدالمقصود عبدالكريم: يهبط الحلم بصاحبه هيئة قصور الثقافة ١٩٩٣، ص ١٤.

٢٠ - حلمي سالم: حببتي مزروعة في دماء الأرض، المؤلف، القاهرة ١٩٧٤ ص ٤١.

٢١ - محمود نسيم: السماء وقوس البحر كتاب «إضاءة» القاهرة ١٩٨٣ ص ١٠٤ و ١٠٥.

٢٢ - محمد عيد إبراهيم: فحم التماثيل، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٧ م ص ٦٢ و ٦٤.

٢٣ - جمال القصاص: شمس الرخام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ١٩٩١ م، ص ٥٢ و ٦٢.

٢٤ - شعبان يوسف: مقعد ثابت في الريح، دار سينا للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٣ م ص ٤٢.

٢٥ - رفعت سلام: إشراقات ص ٩٨.

٢٦ - جمال القصاص: شمس الرخام ص ٢٥.

٢٧ - محمود نسيم: كتابة الظل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٤، ص ٢٣.

٢٨ - عبدالمقصود عبدالكريم: أزدحم بالمالك ص ٢١، ٢٣، ٣٦.

٢٩ - محمد سليمان: أعلن الفرح مولده، مطبوعات (أصوات) القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٠ م، ص ٣٠.

يجسد الكلمات، ويقرن بينها، ويقدم صياغاته المائتة وهذا ما فعله الشاعر السبعيني في تعامله مع اللغة، ووقوعه على بعض الطاقات الكامنة بها، التي صيغت في أنواع تقنية مختلفة، وفي أنماط من التشكيل متعددة وهذا هو دأب النص المختلف، في انبثاقه وتجده، واندرجاه في سياق الرؤية الحداثية للغة، وللذات، وللحالم.

الهوامش

١ - جورج نونمنشان: دلالات الأثر، ترجمة عبدالعزيز عرفة دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الأولى، ١٩٩٢ م ص ٢٢.

٢ - أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٣ م.

٣ - د. محمد عبدالمطلب: تقابلات الحداثة في شعر السبعينات سلسلة: كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٥ م ص ٢٠ و ٢١.

٤ - رومان باكسون: القضايا الشعرية ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٨٨ م ص ٣٢.

٥ - أمجد ريان: أوقع في الزغب الأبيض دار شعر/ القاهرة ١٩٩٠ م ص ٤٩ و ٥٠.

٦ - حسن طلب: سيرة البنفسج مطبوعات كافا نون، القاهرة ١٩٨٦ م ص ٣٧.

٧ - رفعت سلام: وردة الغوضى الجميلة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٨٧ م ص ٧٠.

٨ - عبدالمنعم رمضان: قبل الماء فوق الحافة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٤ م، ص ٦٠ و ٦١.

٩ - رفعت سلام: إشراقات الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ١٩٩٢ م ص ٦٨.

١٠ - جمال القصاص: ما من غيمة تشعل البئر، دار النهر، القاهرة ١٩٩٦ م، ص ٥٧ و ٧٠.

١١ - أمجد ريان لا حد للصباح، دار الحداثة، القاهرة، ١٩٩٠ م ص ١٧.

١٢ - محمد سليمان: القاصدات الرمادية، على نفقة المؤلف، القاهرة، ١٩٨٣ م الصفحات ٦، ٧، ٨، ١٤، ٢٦، ٣١، على الترتيب.

١٣ - أمجد ريان: مرآة للأمة، دار شعر، القاهرة الطبعة الأولى ١٩٩١ م، الصفحات: ٢٩، ٣٨، ٤٠، ٤٣، على الترتيب.

١٤ - أمجد ريان: لا حد للصباح ص ٤٢-٤٣.

ساحة التحرير

بغداد الجديدة

ياسين النصير *

الساحة لافتة المدينة وإعلانها،
والمكان الذي تصافح الريح، الضوء فيه والوجوه،
والوعاء الذي يمتص غضب الناس والحجر..
تمنح الساحة الريح انسيابها
والعين رؤيتها
والمدينة فسحتها
والناس شعريتها
لغتها مفردات على السنة الصغار،
وقولها هتاف
ولسانها لا يعرف الكتمان.

.....
هي الموقع الملتقى،
و«الباحة» المستراح،
و«الفضاء بين الدور»
والنفوس.

من وجه الحسان. ولها من البعد الظاهر للعيان مفردة
في حرية الرأس والقذمين. لا قيود تحد الساحة، ولا
موانع، هواؤها ريح منتشرة في فضاء الوجوه، وماؤها
أرض تتعايش فيها كل الممكنات. الناس فيها سياج
بعضهم لبعض، مفرداتها اليومية: ناس، وكلام، وحركة،
وأصوات، وباعة متجولون، ونصب، وإعلانات، ودعايات

٢
الساحة مكان مضطجع على الأرض، سطحها وجهها،
وجسدها عمقها، ماضيها، ذكريات، وحاضرها الحركة،
لها من لغة الأنهار الجريان، ولها من فسحة السماء
الديمومة والاستمرار، ولها من انسيابية الريح لغة مستلة

* كاتب من العراق.

كلما فرضت الساحة عليها تصورا جديدا، شأنها شأن الأمكنة المطوية كالعابد والمساجد والبناء التراثي الذي يحرك ما حوله بما يحمله من ارث وبما يستجد فيه من معنى، لذلك بقيت الساحة مفهوما لغويا ثابتا منذ وجودها وحتى الآن. جاءت الى المدينة من البيت الاسلامي، بمفردة «الحوش» واتسعت في المدينة تعويضا عن جريان النهر فيها، فهي نهر المدينة المرتفع، وكأنها من البنى التي ترتبط ببولوجيا الجسد الانساني، حر وحرك وتجديد ونمو وفاعلية، تلك البنى التيتلغي القديم كلما مر زمن ما عليه. وتحضن الجديد كلما كانت شروطه معلنة. لا تبلى الساحة الا من داخلها، ولا تتجدد الا متى كان من حولها منسجما وأفعالها.. ولا نعدم القول ان مفهوم الساحة- الحوش، موجود في كل بيت، وفي كل مكان يسكنه البشر، بل ويحمل كل انسان معه، حتى عدت بأسامها المختلفة دالة على معنى الديمومة والجريان..

ليست ساحة التحرير عنصرا بنائيا مجردا، مثل البيت أو الفندق أو المقهى، بل هي بناء كلي، ومن المواقع الشاملة لمعنى المدينة، فيها تتمظهر الفعاليات التي تنتمي الى الحضارة، وفيها يموت ما هو مغاير لها، من هنا كانت وما تزال البؤرة التي تتشكل فيها سمة بغداد الاجتماعية والحضارية، ولأنها في عاصمة العراق حملت الفعاليات التي تقام فيها سمة العراق كله، فاحتوت لغتها مفاهيم مثل الشعبية، العمومية، الشمولية، الديمومة، الحرية، التقدمية... الخ. ولذلك لجأ الحكومات اليها كي تكسب قراراتها صفة شعبية- تتمتع الملاعب الرياضية بمثل هذا التعميم السياسي أيضا، ولا تتمتع به القاعات المغلقة.

تعد ساحة التحرير والفعاليات التي تقام فيها منذ منتصف القرن الحالي، وحتى في فترة الحروب الدامية، العين التي لا تنام، فما اعتري بغداد من ظلام وظلمة، كانت هي عينها المبصرة في ظلام المدينة والتاريخ. وكأنها تكمل ببقلتها المستمرة، ما يفكر به رأس شارع الرشيد- الباب المعظم.

سينما، والتفاتات نحو الحسان اللاتي يعبرن بحرها، وشباب يلتقون من أجل ألا يعبروا زمنا... يمنحها الضوء طاقة حضور مفتوح، ومجالا لأن تمارس فيها الأفعال العلية، ولأن ساحة التحرير ليست ساحة بيت، ولا ساحة منطقة معينة، فاكسبت بدلالة «التحرير» الملحق بالاسم صفة البلاد وهو ما يجعل زمنها- مكانها متحركا بأفعال تجري في مواقع أخرى...

ليس لساحة التحرير وجه أو قفا، كلها وجه وكلها قفا، كلها يمين وكلها شمال، كلها شرق وكلها غرب، هي المكان الذي لا اسرار فيه، باطنها هو سطحها، وسطحها هو باطنها، المشي فيها دوران للجسد، والدخول اليها دخولا فيها، والخروج منها تحولا عنها، لا ترى الناس فيها مغادرين او قادمين، بل كل من فيها هو قادم ومغادر والجلوس فيها جلوس في الاتجاهات كلها، والرؤية فيها رؤية بزوايا منفرجة، لا تراها الا وهي في سعة فضاء ممتد ولغة جسد يقظ ليس لها كيان ثابت، ولا حركة تتشابه، ولا فعل يحدد، فان حددت بأفعال ثبتت، وان ظهرت بهيئة واحدة مانت، وان وظفت لغرض واحد اهتملت، لغتها هي اللالغة التي تنمو من خلال كل اللغات، ومادتها من تلك التي يمتلكها الجميع دون الأفراد، لها ساحل ومحيط ولها مجرى وسابلة، هي تيار في كل اتجاه، ولكل اتجاه، ولأنها كذلك فقد اسهمت الفضاءات- المكانية والبشرية- المحيطة بها في تشكيل هويتها.

يمنحها العمران الذي يحيط به، أفقا حدا، وتمنحه هي أفقا حدا كذلك، لكنهما لا يصنعان حدودا. وتجلب لها الشوارع التي تصب فيها، أطراف المدينة وأحشائها، وتعيد لأطراف المدينة ما جلبته في نهاية النهار احمال يوم، لذلك فحدودها ليست بما تحتله من بقعة مسماة، ولا بما يحددها لها المحيط، بل بما تسحبه اليها من مناطق المدينة وما تفرغه في هذه المناطق، فهي التي تؤسس وتنظم أفعال ومهمات الآخرين، حتى لتبدو الأجزاء المحاذية لها: البيوت، العمارات، المخازن، الحدائق... الخ موظفة لحضورها الدائم، وعرضة للتغيير

فيها، فهي البوّة التي ولدتها الشوارع والمناطق، ولأنها كذلك لا تراها الا وعاء لحركة هذه الشوارع والمناطق، تواجهك في كل لحظة بتغيرات المكان والناس، وتواجهك في لحظة أخرى بسكونية المجتمع والناس، تفرح لفرحهم وتحزن لحزنهم، وما دامت مفتوحة للريح وللناس ليس لها أسئلة، فالأسئلة تتكون في الاماكن المنقطعة، المغلقة، في حين ان الساحات كلها أجوبة عن اسئلة لا نعرف متى تشكلت، من هنا تبقى ساحة التحرير مفتوحة على أزمنة عراقية قديمة وحديثة، فيها تشعر بحضور العباسيين، وفيها تشعر بحضور الأوروبيين كل الأتئين اليها من الساسة العراقيين ومن الايديولوجيات المختلفة انتموا اليها، وكل التصميمات المعمارية الحديثة تجدها مموجة فيها، لذا فهي تنتمي لكل التواريخ. الا تاريخ أولئك الذين اطلقوا النار على نصيبها «الحرية» عندما وجدوا انهم اصدقاء السجون- كان من الداعين لهدم نصب الحرية الشيخ جلال الحنفي!!

٤

في بعدها المكاني نجدنا تنوسط أمكنة عدة: فمن جهة الغرب يأتي اليها جسر الجمهورية، المشيد على دجلة، ساحبا خلفه صوب الكرخ كله، بركابه وسابله، بتاريخه وسلطته، بمخاوفه وافراحه، بحرياته والمشاة، ليلقي حمله فيها. وقد شكل الفضاء الذي صنعه شريان الجسر النازل اليها أفقا بصريا وجماليا يعشق احساسنا بالنصب والساحة معاً. بحيث يبدو ان وكأنهما يحتضنان القادم اليهما، ومانحين الرؤية بعدا حضورا يملأ فضاء المنطقة كلها، فنصب الحرية ذو تركيبة أفقية- فضائية معلق على جدارين، مما يعني انه يحتاج الى رؤية أفقية متأمله لتفاصيله. هكذا فعل فضاء جسر الجمهورية مع الساحة. يزداد احساسك بجمالية النصب كلما قربت اليه، وكلما اقتربت منه ارتفع، حتى اذا ما وقفت تحته كان سماء لوحد.

ومن جهة الشمال- الغربي تشكل نهاية شارع الرشيد، بداية لساحة التحرير، التي امتأت بمراكز فنية واقتصادية مهمة: منها اسواق شركة حسو اخوان، التي

لا تبدو ساحة التحرير لمشاهدها الا صورة مصغرة لبغداد كلها، فهي من حيث الموقع كانت وما تزال البوّة التي يتصاهر فيها صوباً بغداد- الرصافة والكرخ- وكأنها بقعة لا تنتمي لأي منهما، ومن حيث الدلالة أصبحت هذه الساحة بعيد سقوط العهد الملكي في الرابع عشر من تموز عام ١٩٥٨ رمزا للتحرير. وما اسم التحرير الذي استبدل به اسمها- لم نعرف ما هو اسمها القديم الا صفة ملحق بها آتية اليها من ثقافة الشارع اليساري في الخمسينات. في حين ان مكانها جزء من البستان البغدادي الكبير الذي كانت حدوده نهاية شارع الرشيد، وبدايتها الكرادة والجادرية وديالي وكل الفضاء الممتد خارجاً. وحتى عندما وضع فيها تمثال السعدون لم يكن لها اسم محدد، يسميها الاستاذ عباس بغدادي «أحدى ساحات بغداد»، فاسمها الحالي «ساحة التحرير» مواصلة لدور الشهادة في الذاكرة العراقية اليسارية، حيث الشخصية الوطنية عبدالمحسن السعدون الذي انتحر، جراء خلافه مع الانجليز، يعد رمزا من رموز الحرية الوطنية المناهضة للاستعمار، فببت السعدون كان قريبا منها، وتمثاله وضع بعد انتحاره فيها، ولكن لغة «الحرية» السياسية التي حدثت في المجتمع العراقي بعد ثورة تموز عام ١٩٥٨ كانت اكبر من دلالتها اللغوية المجردة. فسميت الساحة بـ«التحرير» تيمنا بهذه الحرية، ثم زاد حضورها في ذاكرة الناس والمجتمع والعمران عندما اصبحت لاحقا مكانا لنصب الحرية- لا ندرى على وجه الدقة متى اطلق عليها «ساحة الحرية»، هل تم ذلك بعد ثورة تموز ١٩٥٨، أم بعد ان قررت أمانة عاصمة بغداد وضع نصب الحرية فيها والذي صممه الفنان العراقي جواد سليم، عام ١٩٦٢ مسبغا عليها طابعا جماليا وفنيا جعل منها ليست ساحة فقط، بل كيانا عراقيا عريقا ترى بغداد التراث والمعاصرة فيها.

ليست ساحة التحرير الا الخليج الذي تصب فيه شوارع المدينة كلها، فلا تشعر بالغرابة عندما تكون

مدخل الساحة أشياء بغداد القديمة- على الجهة اليسرى أسواق العبي والملايس والبشماغات والاحذية القديمة، والأكلات الشعبية، ومحلات الخياطة، والافرشة وتجهيزات العرس. وكراجات النقل الداخلية، وعلى الجانب الأيمن توجد محلات الحلويات ومحلات الأحذية الجديدة والقمصان والأقمشة الحديثة، حتى لتجد ان ضفتي شارع الجمهورية متناقضتان، احدهما تنتمي لتقاليد بغداد القديمة، والأخرى تنتمي لحداثة بغداد المتحولة، وفي كلا الحالين نجد تيار الاتنين يصب في الساحة ونفقها.

ومن جهة الشرق تشكل ساحة الطيران امتدادا لساحة التحرير واستيعابا لبعض مهماتها بالرغم من انها أقدم من ساحة التحرير. وهي موقع يشد أجزاء بغداد بعضها لبعض من خلال وسائط النقل المتجمعة ليلا ونهارا فيها، وقد احتوت ساحة الطيران على نصب «١٤ تموز» للفنان فائق حسن. الذي يعد تحفة من تحف الفن الحديث، وتعد هذه الساحة موطنًا مسائها وصباحها للعربات الممتلئة بالأكلات الشعبية، حيث يتجمع العمال والمقاولون فيها للاتفاق على العمل اليومي، خاصة عمال البناء والسواق. وتبدأ حركة الساحة بعد منتصف الليل، حيث تسمى ملتقى الاتنين من أطراف بغداد للذهاب الى بيوتهم الى أعمالهم، كما يشكل الشارع المحاذي لساحة الأمة والمنتهي بساحة التحرير من جهة الشمال محطة لانطلاق السيارات بركابها الى صوب الكرخ، وكأنها تعيد ما قدم اليها أثناء النهار.

ومن جهة الجنوب الشرقي تكون ساحة الطيران وساحة التحرير نهاية لشارع النضال، وفيه تقع أهم الكنائس المسيحية، منها الكنيسة البريطانية في العشرينات كما يقول عباس بغدادي ص ٢٧ والأطباء والمكاتب، وتعتبر هذه المنطقة امتدادا لمحلة البتاوين التي ترتبط بوجود المسيحيين سكنا وعملا.

ومن جهة الجنوب الغربي للساحة تكون ساحة التحرير بداية لشارعي السعدون وأبي نواس، الشارعان اللذان تصب مسيرتهما في مناطق الكرادة خارج

أمت في الستينات، واصبحت شركة للأحذية والجلود العراقية. وبالقرب منها فتحت قاعة التحرير للمعارض التشكيلية، وخلفهما بمحاذاة شاطئ دجلة تشهد المنطقة آثار بيت للمرحوم عبدالمحسن السعون. وبالمقابل لها بقيت محلات القيمقجي الموسيقية قائمة تسمع زوارها والسائرين في الشارع أصوات الموسيقى العراقية القديمة. وفي وسط الباحة وبالقرب من رقبة جسر الجمهورية فتحت مطاعم حديثة، منها المطعم التركي، وعلى الشاطئ ما يزال المثقفون يزورون مطعم ومشرب سولاف، وفي البناية المحاذية للجسر كانت فرقة المسرح الفني الحديث تحتل شقة فيها قبل ان تنتقل الى مسرح بغداد، وعلى امتداد الممرات ثمة بنايات كثيرة أهمها: دائرة البريد والبرق المركزية، وثمة عشرات المخازن والمطاعم والبارات، وفي زاوية من هذا المكان اعتلت مكانا مجلة الثقافة الجديدة، مجلة الحزب الشيوعي العراقي، فنهاية شارع الرشيد حصيلة لثقافات عدة وموقع لمواقع تصب كلها في تيار تحديث المدينة، فساحة التحرير ونصبها المشهور يتكئان على مكونات مدينة حديثة هي فعالية المراكز والمؤسسات التي تتجمع فيها مما يعطينا انطباعا ان شريحة عريضة من الناس تأتي وهي محملة بنوى التحديث، وإذا أضفنا اليها جمهور المكتبات الذي تقع في مدخل شارع السعدون، وجمهور وزارة الثقافة التي تقع في نهاية شارع الجمهورية وجمهور البارات التي تقع خلف محلة البتاوين نجد ان الساحة ونصبها، مركزا للحداثة.

ومن جهة الشمال الشرقي يصب مجرى شارع الجمهورية، الذي فتح في عهد الزعيم عبدالكريم قاسم، فيها نافلا اليها الاتنين من الباب المعظم وشمال بغداد، وهو شريان تجاري صناعي نقدي كبير، وفيه تتركز أهم عمارة بغداد الحديثة، وفي نقطة الالتقاء بالساحة توجد وزارة الثقافة والاعلام في أول السبعينات، ومقاه ومحلات للملايس القديمة، وعيادات الأطباء، ومكاتب هندسية ومكاتب، ثم جرى تغيير جذري لهذه التركيبة بعد وأثناء حروب العراق. تختلط في البقعة الواقعة في

وقصيدة «سعادة عوليس» للشاعر سامي مهدي، الأولى تتحدث عن محتويات الساحة الشعبية وكيفية رسم أفق حديث لبغداد الآتية عبر الغيش وأكباد الجاموس وبائعات القيمر ورايات العمال، والثانية عبر تصور الحداثة الاجتماعية عبر قرارات فوقية وسياحة متأملة في الساحة وهي تحتوي بغداد المعاصرة لرجل مشحون بكأبة بيتية يقلد فيها عوليس وقضيته مع بئلوب في غياب النوم وأرث الخيانة. وكلتا القصيدتين نقطتنا تحول في مسار الشعر العراقي الحديث، فالساحة كانت بؤرة للتطوير الثقافي، وحدائتها جزء من حداثة ثقافة المعمار الذي شهد في السنوات العشر الماضية على تأسيس الساحة بداية تلمس هوية عراقية- تراثية للعمارة المدنية، استوعب بعضها شارع الجمهورية لنشاطه الاقتصادي والمالي والتجاري، لعل نشوء الساحة ومداراتها المنفتحة على جهاتها كلها هو جزء من نهوض البرجوازية الصغيرة وطبقته الوسطى، تلك التي ترى أفق الحياة اللاحق في مدارات مكانية منتجة، وفي تصورات ثقافية- مكانية شواهد حتى مفردات نصب الحرية إذا ما استقرأتها جيدا تجدها تتصل بفكر الطبقة الوسطى، وهذا ما نحاول دراسته منفصلا في مقال آخر عن منحوتات النصب.

هذه البانوراما الحياتية لا تجدها الا من افعال ساحة التحرير التي ضمنت توافر وسائل النقل فيها دوام الحركة بينها وبين أطراف بغداد كلها، مما يعني انها المكان الشريان الذي يؤمن وجود الناس والامكنة طوال اليوم وفي الوقت نفسه تدفعهم نحو تحديث رؤيتهم.

٥

تندحر ساحة التحرير من جهة الشرق الى بقعة منخفضة تسمى حديقة الأمة، وكأنها وعاء مائي يمتلئ بالخضرة وبأقدام المارة والسكاري، فيها شيء من ذكرى بغداد العباسيين، وأشعار أبي نواس، وعندما تمر فيها عابرا بين أطراف الساحة تتسمع ذلك الصوت الشعبي الدفين بين أحجارها وهو يردد صدئ السنين لحديقة تعد واحدة من أهم حداثق الرصافة، تلك هي

والجادرية والمسبح، فهي تأخذ من هذه المناطق الجريان البشري اليومي وتعيده اليها، كما كانت مكانا لسكن الدبلوماسيين والسفراء ويعض رجال الحكم العراقي، كما هو شأن الوزيرية ومنطقة الكرخ التي اختصتا بسكن أكثرية رجال الدولة العراقية من العرب، مما يعني ان منطقة الباب الشرقي أكثر انفتاحا على الجنسيات التي تشكل نسيج المجتمع العراقي. وتكاد بغداد ان تكون في هذه المنطقة أكثر من غيرها حضورا حيا نابضا بالحركة والتجديد، ففيها تجمعت كل وسائل اللهو من سينما ومسارح ونواد ليلية ورياضية ومخازن حديثة ومحلات العمل بمختلف أنواعه، والمطاعم والشوارع الخلفية المضنية، وبعض الدور التي تتداول بها بضاعة النساء كشوارع المشجر. وفي الرأس من شارع السعدون تقع اهم مكتبات بغداد: مكتبة المثنى ومكتبة التحرير والمكتبة العالمية ومكتبة النهضة ومقام منها مقهى المعقدين المشهور، الذي ضم الطيوعيين وغير الشيوعيين. ومطعم نزار الذي ارتبط بأكلات شعبية غنية، وكافيه كيت كات ملتقى الشباب، وفي العمق والحواف تأتي مقهى ياسين ومطعم جبار ابو الكباب وغيره. اما اذا نزلت الى شارع ابي نواس فلا تجد هناك من بغداد القديمة الا الاسم فقط، حيث يتوسط الشارع تمثال لأبي نواس، معلنا عن دلالة الاسم بالفن في حين ان الشاطئ ومساحاته احتلتها كازينوهات حديثة، ومطاعم السك المسكوف، والمتنزهات التي تطل على ساحل بجلة، والى وقت قريب كانت هذه المتنزهات مكانا لفسحة العشاق والأحبة، الا عندما اتى هادم اللذات ومفسد المسرات «الحرس الليلي والفرق الحزبية» فسرب الموت اليها لتصبح جرداء خالية من الحب والشعر. مدعين أنها تقع قبالة القصر الجمهوري في كرامة مريم!! فساحة التحرير من أكثر الاماكن احتغالا بغنائية الحياة اليومية، وهو ما دفع الشعراء ان يكتبوا عن هذه الثيمة الشعبية. فعندما لا تكون الساحة حاضرة في المتغيرات الكبيرة، تفقد الحداثة بريقها، هذا ما نجده في قصيدتين «بغداد الجديدة» للشاعر سعدي يوسف،

الكثيرين منهم، ولوحدها من دون مناطق ساحة التحرير كانت تحتوي على مرافق صحية للتبول، مما يعني انها جزء من بقعة مكتفية بذاتها، فقد كانت مكانا نشطا للعبور، وممرا يؤدي الى حركة أوسع في المدينة. وبعد ان انتقلت بغداد في السبعينات الى نهضة حضارية مبرورية كبيرة ومهمة، جرى لساحة التحرير تطوير لمساحاتها وتنظيم لطرقها- لأول مرة في العراق يكون لنفق ساحة التحرير مصاعد كهربائية رغم قرب المسافة مما دفع بالكثيرين منا الى ممارستها يوميا كجزء من التلبس بحدائق الطرق وتنوعها- لقد اسهم تنظيم السير فيها ومن حولها في أن يكون التجول فيها غاية بحد ذاته. في مثل هذا التنظيم الجديد تنمو حاسة جديدة للمكان، مستخلصة روح الشعر من العلاقات المنظمة بين الناس واساليب المرور.. وثمة نغمة شعرية مضمرة يجري احتواؤها في هذه الساحة تلك هي شجيرات النخيل والزيتون التي تحتويها حديقة الأمة وكأنها تحاكي خضرة تراث وتاريخ النصب فيها. في حين ان حواف الحديقة من كل جهاتها زرعت بورد الباس، اخضرارا الأمكنة يولد سعة للمخيلة، وفي العمق من هذا كله ثمة من يتقبل رائحة العشق في هفافة ثياب الفتيات المارات وسط وحول الساحة. الهدوء الاجتماعي يولد حرية غير مفرطة في العلاقات، في حين ان هذه الساحة في فترات لاحقة اصبحت مكانا للتحرش بالفتيات، خاصة في فترة الحرب عندما تحول الجنود العائدون من ساحات القتال في اجازاتهم الى متمردين على أعراف القبيلة والبلد وتقاليدهما. وهو أمر تنامي لاحقا ليصبح ظاهرة معقدة تفصح عن هشاشة العرف والتقاليد في زمن الحروب، فالحروب ليست سلاحا واحتلالا ودغلا، انما خلخلت في البنية النفسية والاجتماعية للمجتمع وهذا ما حدث للعراق ومن الصعب استدراكه مهما فخر المعنويون له، فالاعتداء على الفتيات من قبل البعض يفصح عن خلل في التركيبة الشعرية التي تخلطها ظروف الحرب. رافقتها موجة من المسرحيات التجارية الهابطة فنا وخلقاً، لتستقطب جماهير واسعة تصرف

حديقة الأمة، وقد استوعبت الاعياد والمناسبات، ان لم تكن في عيد مستمر، فهي المركز الذي تتجمع فيه أفواه الناس المغنية والهاتفة، وهي المسرب السري الذي يلجأ اليه المتظاهرون عندما تتمتعهم السلطات. وهي المعبر الذي تخشاه الفتيات لاختباء المتحرشين بهن بين اشجارها الزيتون واليوكالبتوس والنخيل.. وبقيت هذه الحديقة الى وقت قريب ملاذا للسكاري والمشردين والهاربين والمعوزين، يختبئون بين أشجارها وظلالها، ويقتسمون بقايا العرق والماء. كانت حوافها المرتفعة الى وقت قريب مقاعد للجالسين وهم يتفرجون على حركة الشارعين المحيطين بالحديقة، ومن حولها تبدأ مسيرة الباعة اليومية، متنقلين بين ساحة التحرير وساحة الطيران، ويبنهما وبين البتاوين. وثمة روائح الأكل والخمرة تنتشر في فضاء المنطقة عندما تمتزج روائح السكاري والبارات بعد ليل ضاح. برائحة الاكباد المشوية. لتتركز كل هذه الفعاليات لاحقا في ساحة الطيران، بعد ان انسحبت حديقة الامة الى الخلف بمقاعدنا الخشبية المتكسرة.

في هذه الحديقة وقبل ان يتسرب اليها الانطواء، أقيم فيها تمثال «الأم» للفنان خالد الرحال الذي يعد تحفة فنية رائعة للتصميم. بانسجام حركات الجسد وانسيابية السطح ودقة التفاصيل، والمعنى الشعري من ان تكون الأم في منخفض مدينة- حديقة وكأنها تحتضن في احضانها كل ولادات الحداثة في بغداد- تعني الأم في الميثولوجيا القديمة أرض الرافدين- وكان خالد الرحال في هذا التمثال يستوطن بغداد المعاصرة بما حملته أرض الرافدين الأم كلها. هذا النصب اعطى للحديقة وما جاورها قبل ان يشيد نصب الحرية، عمقا سياسيا وجماليا، لتتحول الى مكان يستقطب الناس والضوء، لم تقل قيمة النصب اجتماعيا وليس- فنيا- فيها الا بعد أن شيد نصب الحرية، مرتفعا فوق هامة التمثال فسرق الاهتمام البصري من تمثال الأم الذي كان يتعايش في منخفض الحديقة. لم تلق هذه الحديقة من الثقافة شعرا او قصة الا القليل، بينما كانت مقاعدها مجالس

كتبها الجنسي والعاطفي من خلال سماعها لمفردات جنسية على ألسنة ممثلين صغار.. الأمر الذي جعل فضاء الساحة بعيد الظهر قاحلا ومقفرا بل وموحشا مقفرا في المساء، لتصبح لاحقا عبارة عن خيمة لحرس مدججين بالسلاح يتوسدون الساحة، مصوبين بنادقهم نحو صدور اخوتهم، بينما يحتل العدو الإيراني والأمريكي بقعا من أرض- تاريخ العراق. وفي اللحظة نفسها يطل عليهم نصب الحرية ساخرا.

لم ندرك بالضبط لم كانت ساحة التحرير يمثل هذه الأهمية في زمن الحرب، بحيث عندما قاطعها الناس افقرت الطرق، فهي الملتقى والمفرق، وهي المجمع لشرايين المدينة والموزعة فيها، لذلك كانت بمثابة البؤرة المطلقة في المدينة، ومن عايش سنوات الحرب الاخيرة يجد ان معنى الحرية لا يتجسد بشعار او لافتة، بل في ان تجعل الساحات ممتلئة بأقدام المشاة، الحرية صنو القدمين وليس الرأس واللغة فقط- من كان لفترة طويلة في السجون ويخرج بعد الافراج عنه للشوارع، يجد نفسه في حركة لا ارادية بين ان يخطو خطوة وان يلتفت الى الخلف- فالحرية قبل ان تكون لغة، تكون حركة.

وعندما شيد في الستينات مركز فني بناه كولينكيان «مستر فايف برسن» اطلق عليه في أول الأمر «قاعة المتحف الوطني»، ثم استبدل الاسم بعد تشييد بناية المتحف الوطني في الصالحية، الى «قاعة المتحف»، لتعرض فيها أعمال الرسامين العراقيين الفنية، ثم ليصبح نواة للمراكز الفنية الاخرى في العراق. في هذه القاعة تتصاهر القيم الجمالية لعمارة حديثة، مع البعد الفني للرسم العراقي الحديث. وهو ما يعني ان مركزا لمنشآت فنية تتجاوز مع الساحة أمر يعمق احساس المواطنين العادي بحداثة مدينة.

كما أقيم في ساحة الطيران وعلى حواف حديقة الامة الشرقية جدارية «١٤ تمون» للفنان فائق حسن، وهي جدارية على قدر كبير من الفنية والانتقان، منفتحة على صوب الرصافة كله، ومحتضنا أعين الأتئين من رصافة

بغداد ومدنها الحواف، فكان معادلا موضوعيا لنصب الحرية، المنفتح هو الآخر على صوب الكرخ نصبان كبيران، يطلان بغنهما ودلالاتهما وعمق أصالتهما على رؤية بصرية ومكانية واسعة للساحتين، في حين يديران ظهريهما لحديقة الأمة، لتتكفي الحديقة بعد ذلك، فتصبح أما تحتضن في أحشائها تمثال «الأم» لوحده وهو يتجه نحو سماء بغداد المرتفعة، وقد تعرض نصب «١٤ تمون» للتشويه أيضا عندما مسحت الحمامات المنطلقة من قفصها على يد البعض من المسؤولين مدعين أن انطلاقة الحمامات من القفص تعني حرية الشيوعيين.

٦

في السبعينات وبعد أن ازدادت نفوس بغداد، وتعددت المدن الملحقة ببغداد، واتسعت حركة المرور منها واليها وفيها، وتحسنت شبكة الاتصالات بفتح طرق حديثة بين المحافظات العراقية وبغداد، بدأ العمل في نفق لساحة التحرير. محاولة تسهيل الاتصال بين رؤوس الشوارع الكبيرة، فعمل نفق من مستويين اسفل لمرور العربات لاتصال شرايين المدينة بعضها ببعض، ووسطى لمرور السابلة الذي فتحت فيه محلات تجارية، فنقل منها تمثال المرحوم عبدالمحسن السعدون الى ساحة قريبة من الباب الشرقي سميت باسمه- وثمة نكتة تقول إن عبدالمحسن السعدون، وبعد ان سمع خطب قادة: البعثيين والشيوعيين يخطبون في الساحة بعد توقيع الجبهة الوطنية عام ١٩٧٣ بجواره، طلب نقل تمثاله من مكانه في ساحة التحرير، احتجاجا على ما يحدث، ليجعل النفق من الساحة بمستويين، احدهما ممتد في أحشائها يستوعب حركة المارة والمركبات، والآخر منبسط على سطحها للأغراض نفسها، كما بنيت على حواف الساحة من جهاتها الأربع العمارات، لتصبح ساحة التحرير من اهم المناطق التي يشكل حضورها اليومي بعدا من أبعاد جمالية المدينة الحديثة. وفي هذه الاماكن المحيطة تركزت أهم المراكز الثقافية، والمقاهي، والمكتبات، والاسواق، ولتتحول في آخر

المطاف الى صورة مصغرة لبغداد كلها، فكانت البقعة التي لا يصيح الجديد في بغداد جديدا، الا اذا عرض فيها.

٧

يعد نفق التحرير اهم نفق يقام في بغداد، ليس لاستيعاب حركة مرور المشاة والعربات فقط، لاطهار جمالية ببغداد جوا وأرضاً، - وقد قدم المهندس احسان فتحى في أواخر السبعينات محاضرة في مقر اتحاد الأدباء في ساحة الاندلس عن بغداد السبعينات، عرض فيها صوراً للآقمار الصناعية الامريكية وهي تظهر ساحة التحرير بنفقا فبدا لنا حديثاً مضيئاً يكشف ليس عن بغداد فقط بل عن تصور امريكي لبغداد المعاصرة. وضمن المناقشات سألت المحاضر فيما اذا كانت هذه الصور للمنتطة لبغداد وساحة التحرير جزء من مخطط امريكي لمراقبة العراق، كان جواب المحاضر بنعم- عن ساحة التحرير- ولجعل ساحة التحرير كياناً له مدى الصورة البانورامية الكبيرة للعراق، شأنها شأن شارع الرشيد، ما من شيء يحدث فيه إلا وله تأثير في العراق كله، فكانت أرضية النفق الخضراء والمتعرجة الممرات الصغيرة للمارة، وفيها شارع وسطي للمركبات يوصل بين شارعي الجمهورية والسعدون، ميدانا لتجمع الناس، بينما اصبح سقفها فوهة مفتوحة على السماء وكأنها قبة اسلامية تستجلب الضوء الى المصلين في داخلها، وجعل من حولها دائرة لمرور المركبات تقاطعها ممرات للمشاة، وكأنها مسارب ضوء تعايش سطح الساحة وتمنحها بعدا فضائيا جميلا. وقد زينت جدران النفق بلوحات فنية اسوة بما يحدث في انفاق العالم، فكانت بقعة جمالية ترى وكأنها تنتمي للمدن الحديثة. وقد استغرق عمل النفق سنوات عدة، لينتهي به الامر في آخر المطاف كيانا حديثا ولكن بدون صيانة. فتسربت اليه مظاهر الشيوخوخة والاهمال والحروب. وتحول الى بقعة مليئة بالبول والوساخة والظلمة والمتسكعين والمتسولين، خاصة النساء اللواتي يفتشن الارض مع أطفالهن العراة. وتعطلت سلالته الكهربائية خاصة في أيام الحروب الدامية، ولتصبح الساحة- سطحها

وباطنها- موحشة الا من اسلحة للشرطة وحراس الحكم وهي تملأ فضاءها المظلم. وكنا عندما نعب الساحة ليلا يتسرب الخوف الى اقدامنا وأسننتنا، ونخشى المرور في باطنها، فقد نصبت فيها الخيام السرية، وقطعت الطرق المؤدية اليها على الناس، وكثر السؤال عن التأثير والتباطؤ، واصبحت الساحة ضيقة بعد ان كانت متنفسا حرا للناس.. أما نصب الحرية فقد أطفأت أضواؤه، واتسخت أرضيته، حتى تلك النافورة التي نصبت عمدا لتشويهه، وجعلت جدران النصب رطبة يتسرب اليها موت المياه البطيء، توقفت عن الجريان، فساحة التحرير في هذه المرحلة كانت الصورة الشاهد على ان الموت يطال أهم مرافق الحداثة في البلاد.

٨

عملت جدران النفق المرتفعة في فضاء الساحة موانع صلبة أمام النصب، ففقد النصب انسياب نظر المارين من حوله والقادمين من صوب الكرخ وهم يسلكون العربات المارة على جسر الجمهورية، فدفعت هذه الموانع الكونكريتية بالمارة الى السير تحت النصب وهم معلقين بصرهم في فضاء الجدار، مما قلل ذلك من رغبة التأمل في تفاصيله ودلالاتها. كما كانت الحواجز، بالإضافة الى وجود النفق بهذه الضخامة غير المبرر، مشوهة لفضاء الساحة الآخر، عندما تحولت الى امكان تعلق عليها الاعلانات واللافتات ومكانا لتجمع الباعة الصغار، فقلت جماهيرية النصب، مما يعني ان النصب فقد جزءا كبيرا من وجوده مكشوفاً امام الداخلين للساحة من كل اطرافها المختلفة. يقول جواد سليم في احدي يومياته «انني كثيرا ما أمثل دور النحات بالمؤلف الموسيقي، فالمؤلف الموسيقي تتعلق درجة انتاجه بكثرة سامعيه: فكلما كثيرا، كثر انتاجه واخذ شكلا أرقى وأنفس، وكلما قلوا صغرت نتاجاته وقلت قيمتها» ص ١٣ جبرا ابراهيم جبرا جواد سليم ونصب الحرية، وهذا الامر منطبق على جمهور ساحة التحرير بعد ان سيجت حواف النفق وبعد أن قصرت المسافة للمشاة من تحته.

في مفهوم ساحة التحرير نثر على تركيبة لغوية- تنظيمية لا توفرها لنا الأماكن الأخرى، جزء من هذه التركيبة فرضه نصب الحرية عليها، فأسبغ عمقا فنيا على المارين فيها فالمار يعني انه في حضرة نصب له قيمة فنية وجمالية وسياسية كبيرة. وأي لغة بصرية تتعامل معه هي لغة اجتماعية- تاريخية. جزء من هذه التركيبة اللغوية أتى من النفق الذي توسطها، فأسبغ عليها عمقا وجدانيا وعمليا، على من يسلك النفق ان يفكر أنه ينتقل عبر أمكنة المدينة بسهولة وجزء ثالث أتى من فضاء جسر الجمهورية، الذي أسبغ هو الآخر على الساحة مشهدا عيانيا لا يمكن حجبها، انه تركيبة تنسجم والتألف البصري والوجداني بين الساحة والجسر. وجزء رابع أتى من البناء والمعمار الذي يحيط بها، وهو وحده الذي كان عبر الزمن عرضة للتغيير المستمر، بحثا عن انسجام ما بني حداثة النصب والساحة والجسر، وبين تخلق العمارة المحيطة بها من مواكبة هذا التقدم. وجزء خامس أتاها من مصبات ونهايات الشوارع الكبيرة: شارع الرشيد وشارع الجمهورية وباديات شارع أبي نواس وشارع السعدون وغيرها، كل هذه المفردات صنعت ما نسميه «بالألفة مكانية جانبية» رغم تباين مصادرها ولغاتها ومكوناتها، هذه الألفة لم تأت اعتبارا، بل جاءت وهي محملة بتكوين تراثي- معاصر هو مركز مدينة نابض بالمتناقضات، ولها مدى ثقافي- وجداني يمتد من ثقافة البستان العباسي وحتى اليوم. وممارسة سياسية واعية وغير واعية لأجيال من الثوريين اليساريين فيها.. لذلك يحمل الكرنفال أو الأعياد التي تقام فيها تاريخ مفردات هذه اللغات المكانية، ثم يعقب حضورها في المحتفلين، كما لو كان إرثا يتداوله الأبناء. بمعنى أن الكرنفال يستعير كل هذا الارث اللغوي للجدد، فالمكان يفرض ثقافة ما على الممارسة فيه، من هنا تصبح ساحة التحرير ميدانا للممارسة التاريخية- المعاصرة، لا تقوم بالمهمة ذاتها أي ساحة أخرى.

يستمد النصب جزءا من جماله عندما يكون الغضاء المحيط به موطنا لتوظيفات جمالية، بحيث تبدو الرؤية له مشبعة بفنية تفاصيل المنحوتات، لهذا السبب اختار المعنيون في أمانة العاصمة ساحة التحرير لأن تكون مكانا لنصب الحرية، فعلى مقربة منها فضاء مائي جميل يصنعه نهر دجلة موشى بساحل أبي نواس وأسمائه المسكوفة الأمر الذي أعطى لموضوع النصب التاريخي والتراثي والمعاصر قيمة بعدية. فقد يتصاهر التاريخ القديم بالحاضر عندما يستحضر بعمل فني يتناغم مع المسافات الجغرافية المحيطة به. فالتأمل في العلاقة القائمة بين التاريخ والنصب يمنحنا بعدا دلاليا حدائيا، ليس في مفرداته فقط بل فيما يحيط به. الا ان الحواجز التي نصبت في الساحة قد قللت من قيمة هذه المصاهرة بين النصب والناس، بل واصبحت كتلا جاثية على الأرض تحد من حركة العين والقدم. ففقد النصب بسببها بعض جماليته التي ترى قيمتها التشكيلية عندما تهبط مشيا او راكبا وأنت أت من صوب الكرخ اليه أو عندما تقف بعيدا عنه متأملا تفاصيله الغضائية التي شدت الى جدار معلق في سماء المدينة.

لم يقف هذا التشويه لرؤية النصب عند هذه الكوابح الجاثية في الساحة، بل تبعته موانع أخرى عندما عمدت أمانة العاصمة بوضع جدار من المرمر تحت النصب، وفيه نافورة مياه، سببت شقوقا ورطوبة في جسر النصب الأرضية- من أجل أن يكتب عليه: ان النصب شيد في عهد «أحمد حسن البكر وصادم حسين»، في حين ان النصب شيد في عهد عبدالكريم قاسم، وذلك في عام ١٩٦٢، الذي لم يستطع الفنان جواد سليم من مشاهدته حيث توفي قبل ان يكتمل، وأوكل أمر تكملته الى فريق عمل كان على رأسهم الفنان محمد غني حكمت. هذه النافورة وجدارها سدا فضاء النصب الأسفل الذي يكون علاقته جمالية مع فضاء حديقة الأمة الأرضي، والتي- فقدت هي الأخرى أهميتها بعد أن سدت الممرات النازلة اليها بالشرطة السرية من أجل ان تحرس اسمي البكر وصادم المكتوبان على الجدار!!

سياسية مادتها ثقافة العلاقات القائمة على اقتصار السوق المحلي، مما يعني أن البعد السياسي يمكن أن يبقى ثابتاً في اشخاص لكن أليته تتغير تبعاً لتغير العلاقات الانتاجية. لعل جذر بغداد المنحدر من ثقافة الدولة العباسية يعتمد بنية البستان في تأسيس أخلاقيه وسلوك الثقافة والحكم فيها. ولنا في الأدب المنتج يوما يؤكد أن ثقافة البستان تؤسس رؤية شاملة تتصاهر فيها كل الأساليب الفنية، لعل الغناء الشعبي «المقامات العراقية» مثلاً افضل صورة للتدليل على انه كان يمزج بين الفصيح الموروث والشعبي. ومن يستقرئ تاريخ العلاقة بين أمكنة الباب الشرقي وأمكنة الطرب والخمرة والتنزه ودور السينما والنوادي الليلية والمقاهي والمسارح والغنادق الكبيرة، وشوارع الليل النسائية، وغيرها من مراكز الترفيه يشعر ان بنية ثقافة البستان تؤسس حالياً على تصاهر ثقافي مكاني مركزه ساحة التحرير وما جاورها.. ويلاحظ أن بقعة ساحة التحرير هذه كانت ملحقة ببساتين بغداد الممتدة من الكرادة الشرقية خارج الى الباب الشرقي ومن منطقة معسكر الرشيد، والجادرية داخل، الى عمق بغداد الرصافة، بل وكانت منطقة ساحة التحرير الحالية مكان لبيع منتجات بساتين المنطقة الشرقية من بغداد كلها، ولم يكن الناس في الكرخ الا متنقلين عبر المعابر المائية باتجاه الرصافة، ولم يحدث العكس... مما يعني أن جذرها الزراعي يعطيها حضوراً وأفقاً شعبياً وتاريخياً لا يغيب عن أي تكوين معاصر لها.. وبقيت بعض مناطق شارع السعدون الى وقت قريب تسمى ببساتين الصخـر اضافة لذلك أصبحت ساحة التحرير نهاية متقدمة ومتطورة لمدن حديثة قوامها من العامة، ومنها: مدن الثورة وبغداد الجديدة والمشتل وشارع فلسطين وهي المعلمين وجميلة ومنطقة ديبالي- التي تعد أهم منطقة للإنتاج وللتسويق الزراعي والصناعي والتجاري- ومن خلفها الكمالية موطن الغجر وأحياء الطرب الليلي امتداداً الى أهم بساتين العراق في ديبالي وبعقوبي في الجنوب- الشرقي والحلة والكوت جنوباً.. كما ان الساحة تحاذي

شهدت ساحة التحرير في الباب الشرقي منذ الخمسينات معظم الفعاليات الجماهيرية التي كانت تقام في بغداد، تلك التي كانت مع أو ضد الدولة. فالاحتفال والساحة مفردتان متلازمتان، لا تفكر بالساحة إلا وتفكر بالاحتفال، ولا تفكر بالاحتفال إلا وتفكر بساحة، فالساحة والاحتفال يفكر أحدهما بالآخر ودائماً كانت ساحة التحرير نهاية المظاهرات، بعد ان كانت هذه الفعاليات متمركزة في رأس شارع الرشيد: الباب المعظم وساحة الميدان، فشارع الرشيد هو الممر العلني لفعاليات الجماهير خلال حقبة عدة، والذي كانت بعض مناطق خاصة في الحيدر خانة ومحلة جديد حسن باشا والثانوية المركزية ومقاهي الرشيد منطلقاً للمظاهرات، في حين كانت مناطق أخرى من الشارع، خاصة في رأس القرية والسكك ممكنة للشرطة السرية، لضرب المتظاهرين المتجهين الى ساحة التحرير. فشارع الرشيد شارع جبلي يفجر المظاهرة ويقمعها في آن واحد، أما الساحة فهي الغواء الشعبي الذي يحتضن الخطب والأفكار، ليس لأنها واسعة وتستوعب جموع المتظاهرين، بل لأنها ترتبط بالرصافة، هذا الصوب الذي يعد صوباً شعبياً في كل الأحوال- على العكس من صوب الكرخ الذي تركزت به مراكز السلطات الحاكمة منذ أبو جعفر المنصور وحتى الوقت الحاضر، ولم يشهد ان خرجت فيه مظاهرات ضد حكم ما، اضافة الى كونه مركزاً لقصور الملكية عندما انتقلت من منطقة الوزيرية اليه بعد وفاة الملك فيصل الأول. وبالرغم من وجود مدن شعبية عدة في الكرخ منها: البيع والعامل والشرطة والعدل والاسكان وغيرها، الا ان الطابع العام للكرخ طابع تغلب عليه خصوصيات السلطة.

يفحص ارتباط ساحة التحرير بالرصافة مكاناً ودلالة، لارتباط صوب الرصافة بجذر بغداد الزراعي، فهي من بقايا مؤسسة ثقافة البستان، تلك الثقافة القائمة على البنية العشائرية- الزراعية التي يتعاقد فيها الاقتصاد الريفي والطبيعة المائية، لتؤسس بنية

أهم مكان للمسيحيين في العراق هي محلة البتاوين وكنيسة الكلدان مما أكسبها ديمومة في العمل والزهرة. وشارع «أبونواس» الذي يشكل عصب المدينة الليلي، ويعد من أهم مناطق اللهو والطرب والخمر والزينة والراحة وأكل السمك المسكوف. كما برزت فيه دون غيره من مناطق بغداد ظاهرة وجود البيوت الباربات، ونواحي القمار الليلية، والملاهي الخاصة، والمتنزهات النهرية، والمقاهي الحاضنة ليلاً لأنوار دجلة وسفنه السياحية الصغيرة الذاهبة إلى جزيرة أم الخنازير والعائدة منها. وثمة محيط يمتد بين جسرين من جسور بغداد الحديثة هما: جسرا الجمهورية والجسر المعلق وقد شحن بما هو مغذ للساحة ومستل منها.. فقد أعطى الشارع أبي نواس للساحة بعداً جغرافياً تمتد فيه وتتجدد دون أن تفقد حضورها المستقل.. في حين لم يكن في مناطق الأعظمية والوزيرية والكاظمية بالرغم من أنها تقع في الرصافة أيضاً- إلا القلة من المظاهر الشعبية. بعد أن كانت متنزهات الأعظمية قبلة للعشاق.. كل ذلك جعل من ساحة التحرير مكاناً وممرًا إلى أقبية المدينة الحديثة ونواديها وأزقتها ومحلاتها وحوافها، فكسبت هوية العامة والخاصة معاً، وأصبحت المكان الذي ترى فيه بغداد كلها.

١١

في هذه الساحة شهدنا أهم أحداث بغداد السياسية؛ الشعبية منها وال رسمية: احتفالات الثورة في ١٩٥٨. وهي أول بذرة تحديث في المجتمع، ولكنها بذرة تحديث قانزة من سياقاتها المنطقية إلى سياقات الثورة المسلحة. وقد لا تكون مثل هذه القفزات ناجحة دائماً لاسيما إذا كانت الخميرة الاجتماعية والسياسية لما تزل غير ناضجة، وفيها من عناصر الضعف الكثير، فقد تحولت بنية التحديث رغم مشروعيتها إلى بنية تدميرية. وهذا ما حدث لاحقاً عندما تصافرت قوى الظلام الخارجية والعربية والدخالية على إجهاض بذرة الحداثة في المجتمع العراقي الذي من شأنه أعاد صدام حسين بعض الأمل لها في أوائل السبعينات مقتفياً درب

عبدالكريم قاسم في كل مشاريعه. لكن ثورة النفط لم تجعل الرجل الا مسحوقاً تحت عباءة التراث العسكري لأمة كانت!! ففضى على بذرة التحديث تلك بتدميرها من داخل مشروعاتها الثورية الذي ابتدأ في ١٤ تموز ١٩٥٨. فتدخلت في الساحة نفسها الصباحات السياسية وليلاتها المقمرة، بالظلمة والقمع والمشائق والموت والمنع والفراغ والتدمير. نصبت أعواد المشائق: الواطئ منها والمرفع، لتعلق عليها جثث الوطنيين واللصوص والجواسيس: منها المشائق التي علقت فيها لأقطاب الحكم الملكي، ومشائق الجواسيس الاسرائيليين، وكان مفهوم التحرير المطاط لا يكتمل الا بهذه البانوراما السياسية المتدلية، ثم احتفالات أعياد الثورة واحتفالات سقوط عبدالكريم قاسم، ثم احتفالات سقوط من أسقط عبدالكريم قاسم، ثم احتفالات من انتصر على من أسقط الذين اسقطوا عبدالكريم قاسم، ثم احتفالات الجبهة الوطنية، ثم احتفالات بدء الحرب الأولى، واحتفالات نهاية الحرب الأولى، ثم احتفالات بدء الحرب الثانية: وفيها خطب الملوك والوزراء والحكام العسكريون وقادة الأحزاب وممثلو طبقات المجتمع وكذلك الدبلوماسيون الأجانب- شهدت وفترات طويلة لافتة معلقة في سماء ساحة التحرير ومثلها في سماء ساحة النسر في الكرخ منذ العهد العارفي ١٩٦٤ وحتى ١٩٧٧ مكتوب عليها: - الجماهير تؤيد الثورة- يا للحيادية التي أبقت على لافتة لا تنتمي لزمان أو اتجاه فترات طويلة معلقة في سماء بغداد دون أن تتغير. مما يعني ألا جماهير مؤيدة ولا ثورة حادثة. والنظرة التاريخية لساحة التحرير لا تفصح عن أنها مكان للتنزه أو للمتعة، بل مكان يتصل برحم الحداثة الثورية، ما أن يحدث حادث في البلاد إلا ووجدنا صده في اليوم الثاني فيها. لذا كسبت الساحة هوية المكان الذي يمنح مشروعية أي فعل جماهيري، ويكون نصب الحرية وهو يطل بتمثاليته على الفعاليات المارة من حوله وتحته الشاهد الرسمي عليها.. لتأتي بعد ذلك الاذاعة والصحافة الرسمية لتعلن ما حدث فيها، ثم ليتداول الناس أثر المكان على الفعل الذي حدث فيها.

السود تعلن عن شهداء ميتين في حروب اللامعنى معلقة في كل مسامات الساحة، فقد جرى توظيف علانيته وشعبيتها وحداثتها لإعلان الموت المجاني- ووسط أغاني الراديو المحمول وأصوات السكرى وغناء البارات القريبة، ترسم صورة لبغداد الليل الحزين- المفرح ساحة تغذي أطراف المدينة بمواصلات لا تعرف الهدوء أو الصمت. وكأنها وجدت من أجل هذه الموازنة بين أطراف جسد المدينة كله، مستقبلين برائحة ورد الرازي الذي تشيعه حديقة الأمة ليلا ومودعين برائحة العرق المغشوش، وبأغاني أم كلثوم ويوسف عمر والقبانجي وحسن خويكو وزهور حسين ووحيدة خليل. وفي العمق من هذه الحركة المتسعة، تنهض بغداد في الصباح معافاة، لا ترى فيها أثرا لندوب الكبر أو الشيخوخة، ولا اتساع في ثوبها التراثي والحديث ولا عتة في لسانها، ولا اضطرابا في تسريحة شعرها الداكن، بل وجنتان متوردتان تعلن عن ميلاد «بغداد الجديدة» في أحشاء بغداد القديمة.

١٢

ليس للحياة عدو أكبر من الآلية التي تحد من عفويتها، والساحة بمعناها الشامل مكان عفوي التكوين، ينشأ بين البيوت أو في تقاطع الطرق، ثم يستقل لأنه لا ينتمي لأحد. لذا فهي واحدة من عناصر الحداثة التي تنتمي للناس كلهم- بعض عناصر الحداثة تولا قسرا نتيجة تطورات داخلية في الشيء نفسه- ولأنها خلاصة لتراكيب العلاقة الجدلية بين القدمين والأرض، باعتبارها مستخلصة من أمكنة أخرى، تطلب الموقف منها وعيا يفرض علينا الانتباه بأنها ليست مكانا مطوبا لجهة. بل هل هي من أمكنة اشتراكية المجتمع؟ وعندما تتعامل بقديمك معها، تنتبه الى انها مكان قار، لك ولغيرك، من جهة علاقتنا بها نجدما نتصل بنا كامتداد لأجسادنا، هي عباءة مكانية. في ضوء ذلك اكتسب نصب الحرية فيها هوية البلاد، وليس هوية منتجة أو محتاجة أو منشئة، وساحة التحرير بما تمتلك من أرض وطني، والنصب الذي أنشئ فيها يستمد هويته

من جهة أخرى نجد الساحة محط أقدام عراقية وعربية وأجنبية، شاركت في الفعاليات التي أقيمت فيها، أن زمنها الدائم يوحي بأنها مركز سلطة شعبية مضادة أو متوافقة مع سياسة الدولة. حتى ان مصابيحها لم تطفأ نهارا إلى وقت قريب وهي دالة على أنها مكان شائع الممارسة، ومع ذلك كله أصبحت للشرطة السرية فيها أماكن ثابتة، لا لترصد حركة السياسيين واللصوص والقادمين من مدن العراق فقط، انما لتؤكد جدلية الحضور القمعي في الأماكن البيضاء. وهو ما يعني ضمنا أن أي بنية تحديث تنمي معها بذرة تدميرها، لأن مبدأ الصيانة مرتبط في مجتمعات القمع بالسلطة والسلطة أي سلطة قوى صيانية- تدميرية في آن واحد. وفي محيط الساحة أنشئت الفنادق الشعبية، والبيوت المؤجرة للعزاب، ليستقدموا فيها العاهرات والصديقات وذوي الدخل المحدود، خاصة بعد أن ضيق الحصار على بيوت الدعارة في محلة الميدان. وفيها أيضا يحط كل متسول، وطالب رغبة، وعارض بضاعة، وناشد إعلان، ويبحث عن كتاب، ورأغب في أكلة، فامتزجت فيها باجة الليل بكاهي الصباح، وطبيب يبحث عن عيادة، بمكتب هندسي حديث، ببقال يعلن عن حضور لدكانه قبل بضاعته، بمطعم يقدم باجة الصباح، ببائع صحف يستقبل النائمين وهم سكارى، وبعامل يرش الماء أمام البار ليوطب جو المنطقة، فما يحدث فيها هو كرنفال شعبي حداثوي- استبطنه عدد من الشعراء والفنانين والقصاصين في أعمالهم- فالحداثة تنمو في مزابل المراحل أولا.

تجد فيه العربي الى جوار الكردي والآثوري والصابئي واليزيدي، كرنفال يتكرر يوميا، لا يمحوه ليل، ولا يؤسسه نهار. أما في الليل فتتوزع الساحات الصغيرة المجاورة لساحة التحرير عربيات باعة الأكباد والفشافيش والكباب والنكة، وشورية العدس، واللبلبي، والشلمغ، والكيك، والكعك تتغذى الناس بأكباد الجاموس ليلا، ويقام صباحا. وتنام على أمل أن تجد لافتة حمرام معلقة في الساحة!! - لاحقا علقت مئات اللافتات

من تراثها العريق، لذا فهو ليس نصبا دينيا أو تاريخيا كما يرى العنصر الديني - التاريخي في نصب مثل طاق كسرى أو مدينة الحضر، أو آثار بابل، بل يرى من خلال العلاقة اليومية التي نمارسها معه. وفي بلد كالعراق الممتلئ بالتراث، تاريخا مدونا وآثارا شاخصة، يصبح أي نصب قاصرا عن تكوين علاقة مع الناس إن لم يكن بالدرجة نفسها التي عليها نصب الحرية بعلاقته بساحة التحرير، وعلاقتها معا بالحياة اليومية للناس - عندما ضعفت هذه العلاقة بعد ١٩٦٣ عندما أطلقوا النار على النصب، نجد الفترة اللاحقة مشحونة برغبة احتواء النصب والساحة من قبل السلطة كان آخرها وضع جدار مشوه للفضاء الأسفل مكتوب عليه أن هذا النصب شيد في عهد أحمد حسن البكر وصادم حسين، ويعنون الجدار الواطئ لا النصب، فالغلبة السياسية عار على الفن إن لم تكن في موقعها. وهذا ما نجده قائما حتى بعد أن جرى احتواء الساحة ثانية عندما تحولت إلى ثكنة عسكرية لجوب المار فيها. وفي مراقبة بسيطة لتاريخ العلاقة بينها وبين الناس نجد أن تغيرا جذريا حدث فيها، فقد ابتعد الناس عن الساحة بينما احتفوا بذكري محبة عن نصب الحرية. من هنا يخشى الفنانون العراقيون المغامرة بالنصب الكثيرة إذا لم تكن لها ساحات ملائمة، هكذا ضعف تمثال الشاعر عنتر بن شداد الذي شيد في ساحة عنتر في منطقة الأعظمية. ليس لأنه غير جيد، إنما لأن الساحة لم تكن شعبية كساحة التحرير. ولا تمتلك أرضا شعبيا، وليس لها تاريخ، إضافة إلى ضخامة غير مبررة في النصب. والفنان جواد سليم، وبما خبره من العمل الفني في فلورنسا، وبما ملكه من ثقافة فنية عالية التي جمع فيها بين النحت والرسم، إضافة إلى تمارينه الفنية في عمل التماثيل، التي خلقت لديه أمانة كما يقول جبرا إبراهيم جبرا لعمل نصب كبير يمجذ فيه الحرية والعمل والإنسان كان يعي تماما العلاقة بين الناس والمكان الذي يشيد به نصبه، فقد تم اختيار الساحة قبل أن يبدأ العمل بالنصب. وقد عمل تخطيطات كثيرة لهذا الغرض، منذ أوائل الخمسينات ساعدته على

انجاز نصب الحرية لاحقا بوقت قياسي، حذف بعضها لأنها لا تتسجم وبنية الفضاء الكبير للساحة، الأمر الذي كانت الخبرة النحتية له مع تأثيرات آشورية وسومرية وفرعونية ويونانية ومن ثم تأثيرات هنري مور والنحت الانجليزي، معمقا إياها بروح شعبي وميثولوجي وتراثي محلي مركزه ألف ليلة وليلة، برمزية السندباد المغامر، ويرسوم يحيى الواسطي بالوانها الشعبية الحارة، كل ذلك صير له رؤية عميقة لدلالة الفن الشعبي في النصب الحديثة. عندما تصبح شاخصة أمام الناس تعيد عليهم قص حكاياتهم القديمة ويتعاملون معها تعامل الأكل والشرب والمعايشة والقول الشفاهي، هكذا أنزل جواد سليم التراث من زمنه القديم المعلق بالموروثات، إلى الشارع العراقي المعاصر بعد أن مزج كل ذلك بفكرة الثورة التي قامت في ١٤ تموز ١٩٥٨، وهي فكرة التحديث. من هنا ليس في النصب آلية قديمة، تعيد علينا ثيمات قديمة، بل عفوية الخبرة التراثية وهي تتشرب في وعي الناس والفنان. لاسيما وأن النصب كان كما يقول جبرا اضعف نصب في العالم، بل هو من التشكيلات التي تلائم طبيعة المجتمع الزراعي - الصناعي - الثوري، تلك الطبيعة التي لا تجد صداها إلا في بيئة مزيج بين المائية والجبليّة، كالبنيّة العراقيّة، وكان هذا الصدى بما حدث بعد الثورة كافيا لأن يقترح المهندس رفعة الجادرجي الذي كان مشرفا على تنفيذ النصب أن توضع أجزاء النصب على جدارية عريضة تشبه اللافنة التي يحملها المتظاهرون رواد الحداثة في المجتمع العراقي، فلفتت الفكرة قبولا من قبل جواد سليم الذي باشر فوراً في تخطيطاته قبل سفره إلى فلورنسا لتنفيذ النصب هناك. وبالفعل كانت الـ ١٤ قطعة التي احتواها النصب رمزا إلى ١٤ تموز كما يشير جبرا أيضا إلى ذلك. ضمن هذا الإطار تصبح العناصر الحديثة كالساحة والنصب الكبيرة الدالة على معنى التحديث، مهددة بالوعى السطحي، وبالممارسة العادية، إن لم تدخل في سياق الحداثة من خلال حضور التراث في المعاصرة، ومن خلال احتواء المعاصرة على التراث دون أن يكون ذلك

مدعاة للالتزام بما كان عليه ذلك التراث.

١٣

تفرض التفاصيل المكونة لموقع ساحة التحرير، ثقافة منبثقة منها أولاً، وثقافة متضامنة مع ما يحيط بالساحة ثانياً، ففي صلب أي مكان توجد مساحة من الحرية لا يحدّها أي تنظيم، ولا تفرضها أي قوانين، في هذه المساحة تولد لغة الحداثة هذه المساحة هي ميدان المخيلة، والاستعارة الشعرية، والبحث عن لغة جديدة مستقلة من أفواه الكلام. فعندما يكتب الشاعر سعدي يوسف عن ساحة التحرير ويضمّنها قصيدته «بغداد الجديدة» يبيّن من خلال تصويره لحركة الباعة والعمال فيها، صورة لبغداد القادمة، بغداد الثمانينات، ورغم أن تلك الصورة كانت حلمية مفتوحة على أفق جديد، لا نجد الشعر دائماً متفانلاً، ففي داخل القصيدة المتفائلة تتأسس بذرة التدمير وهذا ما حدث بالفعل للساحة ولبغداد لاحقاً على يد الحروب. فالشاعر تعامل مع المساحة – الحرة الكامنة فيها تعاملاً باطّار حلم يقظة شعرية تصب في تكوينات غير مرئية، مادتها الاستعارة اليومية لأشياء الواقع الكامنة في الساحة، ومفرداتها معطاة من تلك الحرية غير المنظمة التي تولدها ساحة مفتوحة على كل الجهات. لنذكر هنا أن رؤيتنا لفضاء الساحة كان لوحده يؤلف نسيجاً شعرياً جميلاً، فقد اسبغت الأوصاف البطة بالأجر الأحمر والأسفلت والخطوط البيضاء على الرؤية تحولاً شعرياً من وحل الامكنة التي كانت ممثلة بالطين والأوساخ في الساحة وفي المحيط المتحرك لها على الرؤية جمالاً يرتبط بالحداثة المدنية الجديدة التي كنا نراقب ولعدة ثلاث سنوات العمل المتواصل في نفق الساحة وفي ارضفتها. ففي مدخل شارع السعدون توجد مكتبات عراقية عدة، فمن حيث الدلالة ليس من فرق بينها وبين غيرها من المكتبات في شارع المتنبي مثلاً لاشتراكهما جميعاً في وظيفة واحدة، لكنها من حيث العراقة تعتبر مكتبة المثنى اقدم المكتبات العراقية وأكثرها اختصاصاً بالموارث الثقافية وبالحضور في ميادين النشر

والتراث. الا ان هذه المكتبة نفضت عن اكتافها ذلك الارث القديم لتصبح من خلال ما استوردته من كتب حديثة في صدارة المكتبات ثانياً، كل ذلك يضع المتتبع في حسابه ان هذا التجديد ينبع بالضرورة من المكان الذي تطل به على الساحة وفي الموقع الذي تلتقي فيه كل السبل. ومن حيث القيمة تعتبر كل المكتبات جزءاً من تاريخ الباب الشرقي الذي ما ان توسعت هذه المكتبات فيه حتى استقطب قطاعات واسعة من الثقافة، نذكر ان أكشاك بيع الكتب الصغيرة التي فتحها المرحوم هاشم وبناي في الساحة سرعان ما تحولت الى مكتبات كبيرة. هذه الجزئية المكانية تصبح كلية عندما ترتبط بالتحديث، وتصبح جزئية عندما تكون تتمسك بالقديم. بمعنى ان المنظومة المكانية التي تؤلفها الساحة وما يحيط بها من منظومة متضامنة في خلق مفردات جديدة، قد تكون في قصيدة أو قصة أو لوحة أو ظاهرة مكانية، أي ان هذه المنظومة تشكل مفهوماً قاراً للساحة وللمكتبات معاً. فلا تصبح المكتبات ملحقة بالساحة ولا معزولة عنها، كما لا تصبح الساحة مكتملة اللغة بدون مكتباتها، وعندما ننظر الى «كلية» الساحة نعرف ان هذه الكلية وجدت من خلال بنية تتشكل في فضاء المدينة، بنية تتعايش مع التبليط ومع القدمين ومع الرؤية ومع التجديد. لتتحول ساحة التحرير لاحقاً الى المكان الذي لا تغفله قدماء كلما نزلت الى بغداد فالمنظومة اللغوية – المكانية المكتملة، يمكن استعارة أجزاء منها أو كلها في أي تعامل ثقافي – مكاني جديد. قد لا نفترض ان المكتبة رافقت الساحة منذ نشوئها، ولكن المكان يحمل في أحشائه مفرداته المكونة له، وعندما يستوي المكان على شيء من القبول الاجتماعي يطالب بها، استعارة من مثل له أو توليداً في أحشائه ولو لم يكن الأمر كذلك لقلنا ثمة تنظيم عشوائي فرضته سلطة ما على الساحة لان تكون محتوية على مكتبات. وجدت المكتبات في أول الأمر على هيئة بسطات فرشت على ناصية الشارع، ثم وجدت مداها التعبيري والبصري من خلال حركة الناس في الفسحة المكانية التي اتاحت

ثقافة شارع الجمهورية الممتدة من الباب المعظم وحتى ساحة التحرير كل جزء له ثقافته وخصوصيته المنسجمة ووظيفته، لكنه يبقى قاصراً إن هول ما يضاف إلى ثقافة البنية الكلية، ربما يعي ذلك بشكل مادي ملاك العقارات عندما يعرضون عقاراتهم مؤكدين على ارتفاع الاسعار كلما تحسن محيط المكان هذه بدهية تضمنين الماديات لغة شعرية.

ان من يتأمل ثقافة ساحة التحرير لا يجدها في بنية الصورة المشهدة له، فقط، بل في استيعابها لحدائق البلد التي تبلورت مندياً في السبعينات، لتضخها يومياً لروادها وسالكي دروبها وهذا هو المعنى الكبير الذي توفيه لنا ساحات وجدت في وسط مدينة معاصرة وفي وسط مرحلة نقلة الحداثة في السبعينات.

١٤

تمتلك الاماكن التاريخية، او تلك التي ستصبح تاريخية قوة مهيمنة وصلبة، تمكّنها من استيعاب ما يحيط بها من وحدات ثانوية وحيادية، غالباً ما تأتي هذه القوة من التراث والثقافة، فساحة التحرير مثلاً، وبعد تشييد نصب الحرية فيها، أصبحت وحدة صلبة ومهيمنة على ما يحيط بها، ثم تمكنت من احتواء العادي والحيادي والاقول أهمية مما جاورها حتى ولو كان اقدم منها. نذكر ان سوقاً للبالاة كان وجوداً حتى اواخر السبعينات ولكن ما ان دخلت ساحة التحرير في وجدان المجتمع حتى زحفت العمارات الحديثة على مداخلها فقمعت تلك الاسواق ومن ثم انحسرت بعد ان وجدت لها مواقع بعيدة. كذلك جرى تنظيم لكراجات النقل وللمطاعم الشعبية وللمباعة المتجولين، فهي قبل ان تمتلك نصب الحرية لم تصوب وحدة صلبة ومهيمنة، لكنها وبعد ان صيرتها الحياة اليومية لحركة المجتمع إلى مكان تاريخي مهم فرضت هيمنتها على ما يحيط بها- العمارات، حديقة الامة، موقع تمثال السعدون، محلات القيمقجي، حسو أخوان، شارع ابونواس، ثقافة البيوت القديمة المجاورة، الكنائس، مدرسة الزاهبات، المكتبات، ساحل دجلة، ساحة الطيران، الاماكن التراثية

لهم التأمل فيما تحتويه من مفردات، ثم توسعت العلاقة بين المكتبة والساحة بتوسع حركة الناس فيها، لنتنقل إلى مكتبات كبيرة بل وتصحب الساحة والمكتبات معلمة أحدهما بالآخر. وللتذكير أن أقدم مكتبة أجنبية للآداب وباللغة الانجليزية كانت مكتبة مكزي، تطل على الساحة وتستثمر حركة الناس. من هنا نجد أن المكان يفرض أشكال تنظيميه، ليس ثمة تنظيم ثابت لكل الأمكنة، مما يعني ان ظاهرة اندماج الجزء تدريجياً بالكل تعني هيمنة تنظيم أشمل على تنظيمات أصغر. ان جوهر الحداثة في المدينة الشرقية لا ينطلق من تنوير التراث، بل من قدرة هذه المدينة على استيعاب الجديد المحمل بارث الآخرين، قد تكون هذه مفارقة، ولكنها حقيقة فساحة التحرير لا علاقة لها بأي إرث قديم، لكنها تستوعب تقنيات الحداثة في الطرق والنسق والنصب والمحيط، وهي حداثة معمارية تتلاءم وسياق بنية العمارة الحديثة التي بدا شارع الجمهورية وشارع السعدون يطلان بها على مشارف الساحة. وليس في عمارة هذين الشارعين ما يمت بصلة للعمارة الاسلامية. مما يعني أن التنظيم بنية قائمة ومضمرة في المكان نفسه، ما ان ننشئ مكاناً حتى ينمو التنظيم في داخله، ثم نتطلع لأن ينمو اللانظام الى جواره، والسؤال الجوهري في هذه المعالجة لماذا تعتبر المكتبات أمكنة جانبية ومرتبطة بالثقافة المكانية قبل ارتباطها بما تحتويه كتبها من ثقافة؟ كثير من المكتبات تلاشى لأنها في أمكنة طاردة، رغم أن محتوياتها الثقافية كبيرة!! فالمكتبة من الأمكنة الجانبية عندما تكون في أمكنة جانبية في جوهر التساؤلين تكمن الاجابة المبهمة والشعرية، وهي ان نظاماً لغوياً- مكانياً ما يفرض علاقة مصاهرة على الموجودات المتجاورة، ولذلك اقتصرت المكتبات على مكان قار هو مداخل الشوارع المطلة على ساحة التحرير وكأنها عين ثقافية متقدمة لكل ثقافة شارع الرشيد المتدفقة من باب المعظم وحتى ساحة التحرير، ولكل ثقافة شارع السعدون الممتدة من المسبح حتى ساحة التحرير وكل

وما فعله جاودي في اشبيلية، من نصب وبنائيات حديثة وهو يستلهم ثقافة الحكايات الشعبية العربية في صنع عمارة حديثة، فبقي اطارها العام- اسلاميا- اندلسيا، لكن وظيفتها غريبة- مدنية حديثة. فالبعد الديني في شرقنا العربي بحاجة الى تفجير قيم الحداثة فيه بعدا عن مسكناته الوظيفية كي يتلاءم والجديد في عالم اليوم، اقول ذلك وانا من اشد المتحمسين الى عدم تبديل الثقافة المعمارية الاسلامية بغيرها من الثقافات، ولكن يمكن للثقافات الانسانية ان تتجاوز في بنية كلية واحدة دون ان تخل بالقيم الجمالية والوظيفية، فالثقافة الاسلامية تمتلك ارثا لغويا وارضية عريقة لم تمتلكها ثقافات اخرى. مما يعزز المعماريين في هذا الصدد هو البحث عن جدل الحداثة في القديم، من خلال رؤية معاصرة وحديثة، وعن جدل القديم في الحديث من خلال الشخصية الفردية للمهندس.

١٥

ليس الباب الشرقي ساحة التحرير وحدها، وان بدا لنا ذلك، وليست ساحة التحرير مجرد ساحة في الباب الشرقي وان حدد موقعها، فساحة التحرير هي الباب الشرقي كله: ملتقى ومتفرعات، وهي موقع ومنطقة، وهي بعد ذلك تكوين يلغي وتكوين يولد، ولهذا السبب علينا ان ننظر الى العلاقة بين الباب الشرقي وساحة التحرير نظرة جدلية لمظاهر حياتية تولد واخرى تندثر، وفي استقرار بسيط لهذه الغالعية نجد ثمة ثلاثة وجوه لهذه الجدلية:

الوجه الاول لها هو ما يتشكل يوميا من منتج اجتماعي- اقتصادي للسكانين فيها بالفعل، وللأتين اليها من اطراف بغداد ومدن العراق خاصة الشمالية. وغالبا ما يكونون من المسيحيين والاكرد، الامر الذي يجعل هذه الفئات متمركزة في بيئة انتاجية وسط المدينة، دون ان يعني ذلك تفرقة او تركزا طائفيا، فقد أسسوا أسواقا ومحلات تجارية وورشات عمل منذ عشرينات هذا القرن، فمسكوا بقطاع اقتصادي مهم،

الاخرى، المتحف الوطني... الخ. ثم تمكنت من ان تطوع الجديد الذي انشئ حديثا- مبنى وزارة الثقافة، مداخل الشوارع المحيطة بها مثل، مدخل شارع السعدون وابونواس، وشارع الرشيد، ثم استوعبت الاقل حداثة مثل البيوت والبارات والمخازن والساحات الصغيرة. هذه الحركة المتقدمة الى الامام تجعل التاريخ شيئا غير ثابت، وبالتالي يمكن تضمين المدن القديمة الجديد المهيمنة. او احتواء الجديد المهيمن لميزات خاصة لا تقبل الموت من القديم.

الا ان الوحدة المهيمنة تحمل خللها الفكري، فمن داخلها تنمو بنى تدميرية فيها، خاصة عندما تلغي فاعلية التراث بقصدية.. مثلما الفت ساحة التحرير مكوناتها القديمة دون ان تبقي منها شاهدا.. ربما نصل هنا إلى نتيجة ان الايديولوجيا المهيمنة تفرض مؤسساتها بالقوة نفسها التي تلغي بها مؤسسات اخرى لا تتفق وايديولوجيتها، وقد حدث لنصب الحرية ونصب ١٤ تموز مثل هذا التأثير على ما جاورهما.. وبالمقابل لا يمكننا ان نبقى حبيسي ثقافة قديمة واشكال ثابتة لا تستوعب التغيير. هذه النقطة ماثار جدل عميق بين عمارة بغداد الاسلامية، وبين تطلعات المهندسين المعمارية الحديثة. برغم ان الثقافة العربية تبقى في كل الظروف تابعة وغير مؤسسة على تقاليد واعراف قارة، هذا الخلل يشير الى ضعف في التأصيل الثقافي لكل مرحلة، ومن يتتبع حركة الثقافة العربية في السنوات الخمسين الاخيرة في ميدان العمارة يجدها متأرجحة بين التأصيل والتقليد. رغم انني من اشد المعارضين لالغاء البنائيات التراثية واستبدالها بالجديد، ومن اشد المعارضين كذلك للركض وراء القفشات المعمارية الجديدة دون ان ترى القديم قائما في احضانها، ربما ان الثقافة الاسلامية لم تستوطن رؤية المعماريين بعد، لانها ثقافة مرتبطة بالدين، في حين اذا حررت من سماتها الدينية يمكنها ان تطوع الجديد دون الخلل بمفرداتها الاساسية، كما هو الشأن في عمارة الاندلس

لكنهم في كل الظروف يعدون من بسطاء الناس ومن فقرائها، فهي مكان انتاج وبيع وشراء وتبادل وعمل وتسويق. ولذلك اكتسبت البيوت فيها طابعاً مزدوجاً يجمع بين السكن والعمل البتي، بين السكن والمحلات التجارية الكبيرة والصغيرة، بين السكن والبارات، بين السكن والفنادق، بين السكن والتزهر، بين السكن والعمل التجاري السري، فأنت تجد في هذه المناطق ما لم تجده في الاسواق الأخرى من سلع ممنوعة بما فيها المشروبات المهربة والمصنوعة في الجبوت ومن المخدرات. وهذا يعني انها تشكل بعداً اقتصادياً مهماً دائماً لانتاج البضائع الصغيرة والكبيرة، الأمر الذي يسهم في تنشيط الحركة في ساحة التحرير وما يجاورها خاصة منتجي الحلويات والمخللات واللحوم والمطاعم الليلية. وفي المناطق المحيطة بالساحة تشكلت قطاعات من العمال الصغار الذين امتهنوا العمل بالقطعة فكثرت وجودهم في ارضة شارع السعدون ومحيط ساحة التحرير في الليل وفي النهار، منتقلين هنا وهناك يملأون الساحة وما يجاورها مكونين علاقة مصاهرة بينهم وبين الناس، من جهة وبين المنتجين من جهة أخرى، مما يدفع برجال البلدية بملاحقتهم من البيع على الارصفة وفي واجهات المحلات، فهذه البقعة في عرف الدولة والمؤسسات عرضة لأعين الزائرين والسياح والاجانب، وفي الوقت نفسه مكان بؤرة نشط للحياة الوسطية في المدينة الحديثة.

الوجه الثاني لهذه المنطقة المهمة هو ما يشكله مظهر المخازن والعيادات والمحلات التجارية والكتبات والمطاعم والفنادق، من حضور لرؤية بصرية ومعمارية تجمع بين رفاه مدينة حديثة وتطلعات التجارة العقارية، الا ان ذلك يتم في منطقة ضيقة الدروب طينة الأرض مهمة من النظافة كثيرة السرعة، مخفية في الليل محاطة بالعسس والسكراري، وفيها يتم تقديم وعرض الصناعة والمنتج الزراعي والحيواني الجيد والمغشوش، ولعل صناعات اللحوم والمخلل والبسطة والطويات واسواق الخضرة فيها من اهم مصادر تمويل مدن العراق. وغالباً

ما يكون اصحابها من الرأسماليين الصغار الذين يستثمرون اموالهم في منتجات سريعة البيع. الذين هم خليط من قوميات ومدن وأديان مختلفة الأمر الذي يضيف فيه التفريق بين مسيحي ومسلم وبين يزيدي وصابئي... الخ، فالعامل المتنوع يخلق تجانساً بين الفئات والاديان. الوجه الثالث لسكان هذه المنطقة هم من الآتين اليها يوماً من اطراف بغداد لشراء حاجاتهم اليومية والعودة الى منازلهم، ومن الطارئين والعابرين والمسافرين الذين يشكلون مجتمعاً غير مستقر فيها لقربها من كراجات النقل للمدن العراقية، ولسهولة التنقل الى مناطق بغداد التجارية الداخلية كالشورجة وشارع الرشيد والمنصور وجملية وغيرها. تحولت المنطقة الى محطة للراجلة والمشاة وكراجات النقل بين الرصافة والكرخ، وتغزو الحركة النشطة فيها، اضافة لوجود بضاعة غير متوافرة في اسواق بغداد الأخرى، أولاً الى وجود نصب الحرية الشاهد الحي على عظمة تحت وتاريخ، وثانياً الى دوائر الدولة تتعلق بالجنسية، وثالثاً لوجود مراكز دينية تتعلق بالديانات المسيحية، ورابعاً تتعلق بسكن الاكراد وفنادقهم، وخامساً تتعلق بالشوارع التي تغشى فيها النساء- شارع المشجر- وسادساً تتعلق بالسكن الرخيص، حيث يستضيف سكان هذه الدور المؤجرين من العزاب واصحاب العمل اليدوي. وسابعاً تتعلق بقربها من متزهات بغداد كشارع أبي نواس والمسيح وملاهي شارع النضال وشارع السعدون وفنادق الدرجة الاولى وغيرها، وثامناً تتعلق برخص البضائع الشعبية وسهولة الحصول عليها في أوقات انحسارها، كما هو شأن المشروبات الروحية في شهر رمضان والمناسبات الدينية. وتاسعاً لوجود مركز للمكتبات في بغداد كل ذلك يجعل من المنطقة مكاناً لتجمع كل فئات الشعب اغنياؤها وفقراؤها، كحولها وشبابها، نساءها ورجالها، زوارها وسكانها، وهو ما يميز ساحة التحرير والباب الشرقي عن مناطق شارع الرشيد الأخرى كلها.

القرامطة في خطاب

مي الخليفة

آليات التاريخ وتمثلاتها الرمزية

علي أحمد الديري *

لا مناص للمؤرخين إذا أرادوا الخروج من دائرة التهميش
أن يخضعوا الممارسة التاريخية للمشاكل الحديثة
حول قضية الدلالة والأنظمة الخطابية (١)
د. محمد جدار

ما الذي يمكن أن يقوله باحث معني بشئون النقد في كتاب تاريخي ككتاب (مي محمد
الخليفة) من سواد الكوفة إلى البحرين... القرامطة من فكرة إلى دولة ؟
ذلك هو السؤال الذي افترضت سيواجهني به الباحثون المعنيون بالشئون التاريخية،
وتعمدت أن أظهره فوق منصة الورقة ؛ ليكون مدخلي في القراءة ؛ وكي لا تتمطط
المقدمة، سأجيب بشكل مختصر ، ومباشر، و أتمنى أن تقرأ الإجابة بوصفها مقدمة -
لا غنى عنها - تعطي قراءتي مشروعيته .

على الموضوع اللساني ، ووفق هذا الانفتاح تتبادل
موضوعات هذه العلوم أدواتها ، ومفاهيمها ،
ومناهجها (٢) .

«لقد أصبح النقد المشتغل على النصوص الأدبية بفعل
علوم اللغويات الحديثة متوفراً على مجموعة من المفاهيم
النقدية الهامة التي يمكن استثمارها في قراءة أي خطاب
تنتجه الثقافة ، وهذا ما حدا بالدكتور عبدالله الغدامي إلى
أن ينتقل من مفهوم النقد الأدبي إلى مفهوم النقد الثقافي

أصبح من المعروف لدى المشتغلين بالنقد الأدبي أن
صفة (الأدبي) بمثابة التخصيص الذي يحدد موضوع
اشتغال الناقد ، ولا تستغرق هذه الصفة النقد أبداً ،
فالنقد نشاط فكري مفتوح على آفاق المعرفة الإنسانية،
ولهذا الانفتاح أثر كبير في فتح موضوعات النقد على
بعضها ، فالموضوع الأدبي أصبح منفتحاً على
الموضوع الفلسفي والموضوع التاريخي أصبح منفتحاً

* باحث من البحرين.

الذي لا ينحصر موضوعه في النص الأدبي.

من هذا الانفتاح تستمد هذه القراءة مشروعيتها، وتعلن عن منطلقاتها التي تروم توظيف المفاهيم المنتجة في البيئة اللغوية والأدبية في قراءة خطاب هذا الكتاب .

-٢-

عتبات القراءة :

هناك مجموعة من العتبات الأولية التي تشكل أفق انتظارك، وأنت تدلف عبر نافذة الغلاف متجهاً نحو المتن العتبة الأولى تتمثل في ذلك السواد الذي يلف الغلاف ، ويفضي بك عبر نافذة تتوسطه نحو عتبة أخرى ، تمثلها لوحة صارخة ، توحى بألوانها المتداخلة ويقعها المنسكبة ، وملامح كائناتها المتوارية وكتابتها الجدارية ، توحى باختراق ناري لمألوف التاريخ التقليدي الذي همس هذه الكائنات وطمس هذه الكتابات.

ويتصدر العتبة الثالثة الإهداء الذي تقول فيه «إلى روح الحسين بن منصور الحلاج وإلى جميع المتهمين بجريمة الانتساب إلى فكر القرامطة وحركتهم». إن هذا الإهداء لمشجع بروح التعاطف الثوري مع كل من يمثل خطأ شاذاً ضد هيمنة السلطة الفكرية والسياسية .

وإذا ما كنت من المتابعين لكتابات الباحثة السابقة، فستحضر بك بوصفها عتبات تسبق عتبات هذا الكتاب.

إلى الآن ما تزال العتبات، تنبئنا بالروح التي كانت وراء هذا العمل ، لكنها لن تبدأ في إشغال أبقنا بتوقعاتنا للعقل الذي كان ينظم ضمنه هذا العمل إلا حين نقرأ العتبة الرابعة في التمهيد ، ويتصدر هذه العتبة مقولة للمفكر محمد أركون يقول فيها ز مع اعتزازنا بالتراث لا بد من قراءة جديدة له» . (أركون) لوحده يمثل عتبة غنية لا تملك حين تقف عليها من إشغال أفكك بأبعاد تقرب من اشتغالات منهجيات العلوم الإنسانية الحديثة، واشتباكاتهما المعرفية مع وقائع النصوص والخطابات.

والمقولة تعزز من ذهابك نحو هذا الأفق ، لما يحمله مفهوم القراءة الحديث من معاني الاختلاف والتركيب والتأويل .

-٣-

ولا تملك إزاء هذه العتبات إلا أن يراودك سؤال قلق تخشى معه من خيبة تكسر أفكك لكن ليس على النحو الذي يفعله النص الأدبي . والسؤال هو : هل نحن سنكون موعودين بخطاب تاريخي جديد ؟ أولنقل بخطاب قراءة جديد لجزء من تاريخنا ؟

الإيجابية تطالب قراءة تتجاوز الاحتفاء بالمعلومات التاريخية ، ومضامينها ، وقيمتها ؛ لتعطي اهتمامها الأكبر إلى طريقة انتظام الخطاب أي قراءة معنية بتحليل الخطاب .

ولنحصر موضوع القراءة بشكل أكثر دقة، سنصوغ سؤالنا على النحو التالي : كيف كانت (مي) تبني خطابها ؟ ووفق أي نموذج كانت تتمثل وقائعها ؟

إن هذا السؤال يمثل محور هذه الورقة ، ويوجه خطتها ، ولكن قبل أن نشرع في مقارنته ، سنطرح السؤال التالي: كيف كانت (مي) ترسم خطة بناء خطابها ؟

مع الأسف ، ليس هناك أية إشارة ترشدنا إلى الخطة المعرفية التي كانت تتحرك من خلالها الأليات النظرية في بناء الخطاب التاريخي ، فما تضمنه التمهيد لا يتجاوز الأسباب والدوافع التي كانت وراء هذا الخطاب التاريخي وتتمثل في :

١- كتابات المستشرقين التي تدعونا إلى البحث من جديد .

٢- البحث عن هوية القرامطة والوصول إلى أسباب خروجهم .

٣- إظهار الحقائق المطموسة المعارضة في تاريخ حضارتنا .

٤- رد الاعتبار لحركة القرامطة .

لهذه الدوافع مبرراتها ، ورؤيتها الحديثة ، وتوجيهها لخطة العمل ، لكنها لا يمكن أن تمثل الجهاز النظري الذي يشغل من خلاله المؤرخ ، فنحن ما زلنا رغم وجاهة هذه الدوافع، لا نعرف الطريقة التي ستقرأ من خلالها الباحثة المصادر التاريخية ، وما زلنا لا نعرف حدود اختلاف معالجتها عن سائر المعالجات التي كتبت في

وفي الفصل الثالث تتابع تاريخ الحركة القرمطية وانفصالها عن الحركة الإسماعيلية ، وأخيراً في الفصل الرابع تتابع التاريخ السياسي لهذه الحركة في البحرين، وتنتهي عند السقوط الأخير للدولة القرمطية العام ٤٦٩هـ. ودخول عبدالله العيوني إلى الأحساء.

إن خطاب (مي) يسير بهذه الخطة وفق آليات التاريخ الخطي السريدي المستقيم الذي يحتمي بالحدث السياسي المتسلسل سنة بعد سنة و عصراً بعد عصر ، تماماً وفق الأسلوب الذي كرسه الطبري .

لقد وصفنا هذه الآليات بالتقليدية ؛ لأنها تقف بخطها العمودي في الطرف المقابل لآليات التأريخ البيئي الأفقي الذي يشتغل فيه المؤرخ على البنى الاقتصادية أو الاجتماعية أو النفسية (٤).

إلى جانب هذه الآليات التقليدية هناك آليات حديثة تمثلها خطاب (مي) في شكل وعي تاريخي بالماضي، وتمثل هذا الوعي في إدراك دور الإكراهات السياسية في صياغة خطاب المؤرخ ، ودور الإكراهات العقائدية في تشويه الحقائق التاريخية، وإلى حد ما دور التخيل الجماعي في صناعة التاريخ .

يبدو أن خطاب (مي) التاريخي بآلياته التقليدية، ووعيه الحديث ، سيجبرنا على أن نكون أكثر حذراً ؛ فما ينتهي إليه من إقرارات يبررها الوعي الحديث ، قد لا تجد في آليات الخطاب التقليدي ما يوفر لها دعامة تعزز معناها. وهذا يعني أن انتصار الوعي الحديث للمهمشين في التاريخ بإعادة كتابة تاريخهم وفق آليات التاريخ التقليدي قد ينتهي إلى أن يكون تاريخاً مضاداً أو تاريخاً أيديولوجياً أو تاريخياً لا يعي معنى تاريخيته أي تاريخاً لا يعي معنى اختلاف الجماعات حول المعنى.

-٦-

لن ننساق وراء هذه التحذيرات الآن ، ولنعد إلى تحليل آليات البناء التي تحكم في تشيد خطاب (مي) . ينبغي أن نلاحظ أن هذه الآليات لا تعمل في فراغ، فلا بد أن تكون لديها مادة خام تعمل فيها وتعمل بها، وتتمثل

الموضوع نفسه ، خصوصاً المعالجات الاستشراقية التي باتت تقليدية بالنسبة لخطابات العلوم الإنسانية الحديثة ، وقد تعرضت مناهج المستشرقين لنقد معرفي عنيف من محمد أركون صاحب العتبة الرابعة ، وما زلنا لا نعرف الآليات التي ستتحرّك من خلالها في تشيد هذا التاريخ المهمش . باختصار ما زالت الأسئلة النظرية في دائرة اللامفكر فيه ، وكأن هذا اللامفكر فيه يعزز مقولة الباحث (طريف الخالدي) التي تقول «المؤرخون لا يعنون كثيراً بالأبعاد النظرية لعملهم» (٣).

-٤-

إزاء هذا السكوت ، لا بد أن نستنتج المتن أي العمل نفسه :لنجيب على هذه الأسئلة المتفرعة عن السؤال المركزي المتعلق ببناء الخطاب .

يخضع خطاب (مي) في بنيته العامة إلى آليات الخطاب التقليدي المتمثلة في الخضوع إلى زمن تسلسل الوقائع بدلاً من العناية بزمن تشكل النصوص ، وتشكلها في النصوص، والاستدلال بالروايات أو توجيهها بدلاً من قراءتها، والثقة المطلقة في قدرة النصوص على تمثيل واقعها الخارجي بدلاً من التشكيك في إمكانيات هذا التمثيل.

لقد تحكم التسلسل الزمني للوقائع في خطة الكتاب العامة ، وظل زمن الخطاب خاضعاً لهذا الزمن من دون قدرة على تشكيل زمنه الخاص الذي يعبر عن قراءته و تمثله.

-٥-

كيف توزعت فصول الكتاب وفق هذا الزمن التسلسلي؟ يتكون الكتاب من أربعة فصول ، وفي الفصل الأول والثاني تسرد المؤلفة تاريخ الكوفة في ظل الخلافة الراشدية والأموية والعباسية ، إلا أن التاريخ لم يكن تاريخاً للكوفة بقدر ما كان للخلافة والخلفاء ، وكان المكان لا يأخذ معناه إلا عبر علاقته بسلطتهم ، وتبعاً لهذه العلاقة أخذ الخطاب يتحرك تبعاً لتحرك زمن الخلافة، فمع كل خليفة يبدأ فصل جديد ، ومع كل حدث سياسي تفتتح صفحة جديدة في التاريخ.

هذه المادة بالنسبة لخطاب (مي) في هذه المصادر التاريخية، والمراجع البحثية، والوثائق الخطية، والأثرية كما في صورة مجلس العقدانيين.

إن لكل مادة من هذه المواد علمها الخاص الذي تشيد عبره التاريخ، وتستمد منه آليات التأريخ. لتعرف أولاً على هذه المواد ولتتعرف ثانياً على الاستفادة هذا الخطاب من هذه العلوم.

تتمثل المواد الخام في هذا الكم من الأخبار والمعلومات والمواقف والتقييمات التي تضمنتها المصادر التاريخية القديمة، وهي (الإمامة والسياسة، وتاريخ العقوي، والكامل في التاريخ وتاريخ الأمم والملوك، ومروج الذهب، وأحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، وتجارب الأمم وسياسات نامه، وسفرنامه، و تعاظ الحفاء، وصورة الأرض).

إضافة إلى ما ورد في المراجع الحديثة التي اعتمدت في توثيقها ومعلوماتها على هذه المصادر وأبرز ما اعتمده خطاب (مي) يتمثل في («الدولة العباسية» للشيخ محمد الخضري، و«ثلاثية الحلم القرمطي» لمحي الدين الانقاني، والحركات السرية في الإسلام» لمحمود إسماعيل و«القرامطة» لعارف تامر، و«القرامطة» لإسماعيل المير علي، و«القرامطة أول حركة اشتراكية في الإسلام» لطف الولي، والجامع في أخبار القرامطة» لسهيل زكار، وأصول الإسماعيلية والفاطمية والقرمطية» لبرنارد لوبيس، و«القرامطة» لميكايل يان دي خويه).

أمام هذه الحشد الهائل من المصادر والمراجع، لا شك أنك أمام دراسة أكاديمية توثيقية وفنية لأصول المنهجية العلمية، لذلك لا يمكن ونحن مغرقون بمئات الهوامش التي تحيل إلى كل هذا الكم من المصادر والمراجع، أن نحمل تصريحات الباحثة التي تبعد عن نفسها الأوصاف الأكاديمية محمل الجد، فالخطاب غارق حتى للثالة فيها.

الخطاب إذن محكوم البناء من الناحية الأكاديمية التي تفرضها إكراهات التوثيق التاريخي، لكن ماذا عن

البناء المعرفي الذي يمنح الخطاب أصالته الخاصة التي لا يمكن قياسها على أي محك تعليمي أو نموذج جهاز؟
-٧-

هذا السؤال يقضي بنا مباشرة إلى آليات تعامل هذا الخطاب مع هذه المواد الخام ومع علومها التي هي بمثابة مفاتيحها.

يحدثنا المفكر عبدالله العروي في كتابه الهام «مفهوم التاريخ» عن العلوم المساعدة للمؤرخ، ويقر في هذا المجال أنه «توجد علوم حقيقة نسميها نحن مواكبة للتاريخ؛ لأنها تتطور بجانبه وتشاركه في المناهج والمفاهيم نذكر بعضها هنا: اللغويات مع التاريخ بالخبر، والقانون مع التاريخ بالبعد والنقد الفني مع التاريخ بالتمثال وعلم الأرض مع التاريخ بالأثر الطبيعي .. الخ» (٥).

معنى هذا أن المؤرخ لا بد له من الاستناد إلى معطيات العلوم الإنسانية أو الطبيعية لبناء خطابه بناءً متماسكاً؛ وذلك لما تتيحه هذه العلوم من معطيات علمية يتمثلها المؤرخ في شكل آليات إنتاج تشيد من خلالها خطابها.

إن معطيات هذه العلوم لا تقدم خدماتها للمؤرخ فقط، بل إن قرائ الخطاب التاريخي يستمد منها خلفية معرفية تساعده في تفكيك الخطابات التاريخية، وبذلك يغادر في علاقته معها صيغة «اعلم أن....».

إن الخطاب التاريخي الذي تشيده (مي) تتمثل مادته الخام في هذا الكم من المرويات والأخباريات التي تتضمنها المصادر والمراجع التاريخية. وقد غدت بفعل الكتابة نصوصاً لغوية بحاجة إلى علم اللغويات؛ ليتمكن المؤرخ والقارئ من تصريفها واستثمارها؛ وذلك لأنها لم تعد في صياغتها اللغوية قادرة على النطق. إنها بحاجة إلى أجهزة حديثة تستنطقها؛ لذلك فهي لاتصلح أن تكون دليلاً أو أثراً تستدل به.

«ومن أبرز هذه الحقائق والمبادئ، المقررة اليوم عند السميائيين بصفة خاصة، أنه لا يمكن التعامل مع الكتابات التاريخية المذكورة على أساس أنها معطيات

خام قابلة للاستخدام والاستدلال التاريخي أو جذازات جاهزة للاستشهاد والاستثمار العلمي، إنما ينبغي مكاشفتها ككيانات سميائية شديدة التعقيد يفترض استعمالها الحذر لدى المؤرخ والناقد الأدبي إدراكاً شاملاً لآليات صياغة الخطاب التاريخي. ولذلك حق للباحثة فدوى مالملي _ دوجلاس أن تؤكد بهذا الصدد أن ز أي محاولة لتفسير العناصر (الاسمية) في التراجم على أنها محض معلومات، بمعنى استخدام هذا التراجم على أنها أعمال مرجعية، وذلك عن طريق فصل المادة عن سياقها السميائي فإنه يخفي العلامات، وبدلاً من المدلول فإن الدارس قد يترك وليس لديه سوى المرجع»(٦).

وهذا ما يؤكد الدكتور محمد حداد بقوله «لم يعد ممكناً التعامل مع الوثيقة على أنها مجرد عرض للعالم الخارجي، فلا بد قبل ذلك من المرور بنظام اللغة الذي يحدد العلاقة بين الوثيقة والنظام الخارجي»(٧). هذه هو المسوغ الذي يمكن دارس اللغة من الذهاب إلى الخطاب التاريخي، هذا فضلاً عن مسوغات التداخل المعرفي التي فتحت جميع العلوم على بعضها. أن ما يفتقده خطاب (مي) هو الحاجة إلى العلوم المساندة التي تتمثل اليوم في مجمل إنجازات العلوم الإنسانية، فلا يمكن لخطاب (مي) أن يحقق أصالته من دون هذه العلوم المساعدة.

-٨-

سنحاول الآن أن نوجز مظاهر الغياب المعرفي الناتجة عن افتقار آليات خطابها إلى العلوم الإنسانية: × إغفال هذا الخطاب المظلات المعرفية التي كتبت تحت ظلالتها المصادر التاريخية والمراجع الحديثة خطابها التاريخي. إن هذا الغياب يجعلنا نتعامل مع هذه المصادر والمراجع وكأنها أشبه بأوعية محايدة لا دخل لها في توجيه وإنتاج الواقعة التاريخية أو الرواية التاريخية.

وهذا ربما ما أوقع خطاب مي في مأزق التمثيل اليساري الذي وقعت فيه بعض مراجعها، كما هو الشأن مع

كتاب «القرامطة أول حركة اشتراكية في الإسلام».

و لا أبالغ إذا ما قلت إن خطاب مي قائم في أساسه على فكرة هذا العنوان، كما سأوضح في التحليلات القادمة. × وترتب على ذلك غياب النقد المعرفي للكيفية التي تمثلت فيها هذه المصادر أو المراجع مادة خطابها التاريخي. النقد الوحيد الذي احتفى به هذا الخطاب كان موجهاً إلى الإكراهات السياسية والعقائدية التي تحكمت في الكتابة التاريخية، لكن حتى هذا النقد كان مصافاً بلغة أقرب إلى التعاطف مع من وقع عليهم هذا الإكراه، ولم يتحول إلى نقد معرفي.

« الخضوع إلى وقائع الخطابات التاريخية من دون إخضاعها إلى مشرحة التفكير، وهذا ما جعل من هذا الخطاب أقرب إلى العرض منه إلى الكتابة التاريخية؛ فـ«لا تقدم أصلاً في كتابة التاريخ وإنما يحصل التقدم في نقد النصوص، واختيار الموضوعات»(٨) وترتب على ذلك تحول نصوص المؤرخين إلى وثائق يحتج بها، بدلاً من أن تكون ساحة عمل ومسألة، وتبعا لهذه الآلية أصبح متن الخطاب التاريخي الذي تكتبه (مي) يسير على ماء الهامش، ويتحرك مع دفعاته، ويتجه وفق رياحه من دون قدرة على التحكم. لنقل إن الهامش تحول متناً يكتب وفق آلياته هامش (مي) وقد أنتجت هذه الآليات في النهاية خطاباً تاريخياً أترب إلى الأسطوغرافيا التي لا تتجاوز أن تكون تجميعاً لما قيل أو كتب حول موضوع ما.

-٩-

إن دخول خطاب (مي) على التاريخ عبر ترقيق العبارة واشتقاق العناوين الأدبية الموحية، ونظم المتفرقات تحت بعضها لتقديم الحكاية بأسلوب أكثر بساطة وعصرية، لا يمكن أن ينتج خطاباً تاريخياً أيضاً، فاما دامت وقائع الخطابات التاريخية محافظة على تشكيلاتها في خطاب (مي) ولم تتدخل أنظمتها بعد، فلا يمكن أن نتحدث عن خطاب تاريخي جديد. لابد من مغادرة وظيفة الراوي الثقة الذي يحرص على سرد سلسلة إسناده بأمانة من دون أن تتدخل ذاته في إعادة

تشكيل الخطاب الذي يرويه . بمعنى لابد للخطاب التاريخي الذي يفارق زمن الخطابات التاريخية التقليدية أن ينفك من أنظمتها في إنتاج المعنى ؛ ليعيد تشكيلها من جديد وفق أنظمة المعنى الحديثة ، بهذا يحسن خطابه ضد التطابق والتنساق .

إن وظيفة الراوي الثقة تنصب على أمانة التوثيق والنقل الأمين لمحتوى العنعنات . وفي حالة خطاب (مي) تنوسع دائرة المروي عنهم لتشمل جميع من كتب عن القرامطة .

في مقابل هذه العناية بالأمانة تغيب جرأة التسمية ، فالراوي هنا لا يجرؤ على تسمية الأشياء ، فوظيفته المحافظة على تسميات الأطر المرجعية التي يروي عنها ، ونقلها بأمانة .

-١٠-

وسأميز هنا بين مستويين من التسمية :
المستوى الأول :

ويضم التسميات التي تحمل أحكام قيمة تعبر عن موقف ، أو تحمل مفاهيم عامة تعبر عن رؤية ، وتتمثل تسميات هذا المستوى في النماذج التالية (الباطنية ، التعليمية ، الخوارج ، الثوار ، الإمام ، البعية ، الإمامة الاشراكية ، الشريعة ، الخليفة ، الدعاة الخ) .
المستوى الثاني :

ويضم التسميات التي يتحسس ويقرأ بها المؤرخ تسميات المستوى الأول .

لكل من هذه التسميات حضوره القوي في الخطاب التاريخي ، وفي تشكيلته الخطابية ، وتفرز هذه التسميات خلافاتها العقائدية والسياسية ، وهي أبرز تجلٍ لاحترابات البشر حول المعنى ، فالمعنى يجل دوماً في ملفوظات تتخذ تسميات يتنازع حولها البشر ويتخاصمون ، وتتخذ التسميات في خطاب المؤرخ مواقعها التي تعبر عن مواقع الرؤى المختلفة وبهذا تتشكل أنظمة الخطاب التاريخي .

إن تسميات المؤرخ تعبر عن قراءته لهذه التسميات المتخصصة وهو يستمدّها من العلوم المساعدة في شكل

مفاهيم ومصطلحات لديها القدرة على الكشف والحفر من دون الوقوع في مطبات ما تكشف عنه .

كلما تمكن المؤرخ من ابتكار تسمياته ، استطاع أن يؤمّن لخطابه قدراً أعلى من الموضوعية والدقة والتبصر ، إلا أن ذلك صعب التحقيق ، فالمؤرخ يأتي وقد أخذت الأشياء أسماها غير المحايدة ، ومهما كانت يظنّه ، يبقى احتمال أن يقع تحت غواية نظامها ، ويتخذ الوقوع تحت غواية هذا النظام شكلين : شكل التماهي والتعاطف ، وشكل الرفض ؛ لذا فهو بحاجة إلى نظام تسمية آخر ، لديه القدرة على قراءة النظام الذي يؤرخ له .

إن إشكالية المؤرخ المعاصر تتمثل في الوعي المتمقق بالكيفية التي يتحرك بها خطابه وفق أنظمة اللغة في التسمية ، لكن في خطاب (مي) تتحول الإشكالية إلى مشكلة تتعلق بالموقف والانتصار و ما يتطلبه من أوصاف وتسميات .

في الإشكالية نحن أمام علاقة شائكة بين الأسماء (التسميات) والأشياء (المسميات) وفي المشكلة نحن أمام موقف يزج بنفسه داخل الإشكالية لتنتجه ، لا لينتجها .

-١١-

إن خطاب (مي) وقع تحت غواية النظام الذي تؤرخ من خلاله أي تحت أنظمة المعنى والتمثيلات الرمزية لمصادرها التاريخية ومراجعتها الحديثة .

ويبدو أن خطابها كان يقرأ المصادر عبر المراجع ، ولم يتنبه إلى أهمية أن يكون له نظام رمزي مستقل في رؤيته وآلياته عن نظام هذه المراجع التي يبدو أنها متأثرة في أغلبها - كما توحي عناوينها - بنظام المعنى اليساري الثوري الذي أنتجها في فترات الستينيات والسبعينيات .

لقد كان على هذا الخطاب أن يعي تاريخيته ، وهو يعيش نهاية التسعينيات ، وذلك بإدراك نظام المعنى الرمزي الذي تعيشه المعرفة الحديثة في هذه الفترة .

وفي مقابل الوقوع تحت غواية التماهي مع نظام المراجع الرمزي في تمثيلها لحركة القرامطة ، هناك

غواية الرفض لمبتنيات المصادر المضادة للقرامطة .
لا شك أن الغواية الثانية من إنتاج الغواية الأولى لكنها تميزت بأنها راحت تقرأ المصادر بنفسها ، وإن كانت تحت نظامها ، بمعنى أن خطاب (مي) كان يقرأ المصادر بعيون المراجع ، بحثاً عن مزيد من المعلومات .
والدليل على ذلك أنه تبع ما قامت به المراجع من إلغاء لتسميات المثالب والاحتقار ، و تبنى تسميات هذه المراجع ذات الطابع الأيديولوجي !!
ولأدلال على ذلك ، سأحاول قراءة صدق فكرة الكتاب المركزية ، ذلك الصدى القادم من أعماق المعنى اليساري .

رغم إن خطاب (مي) يخضع في آلياته - كما قلنا - إلى آليات الخطاب التاريخي التقليدي في تتبعه لتسلسل الأحداث كما يفترض أن تكون عليه في زمن الوقائع ، و ما يترتب على هذا التتبع من إيهام أنه يقول ما جرى بموضوعية تتطابق مع الموضوع الخارجي الذي وقع ، فإن ذلك لا يحول بيننا وبين إدراك وجود فكرة أساسية موجّهة (بكسر الجيم) تعمل على إنتاج معنى الوقائع وفق معناها .

- ١٢ -

ما هذه الفكرة ؟
الفكرة هي أن حركة القرامطة تمثل أول جمهورية اشتراكية .

سنحاول قراءة هذه الفكرة أولاً عبر تتبع تجلياتها في ملفوظ خطاب (مي) ، وثانياً عبر تتبع تسربها إلى خطابها ، وثالثاً تتبع أثرها في قراءة المرويات والأحداث .

تتجلى هذه الفكرة في ملفوظات الخطاب بصيغ متعددة ، و هنا نذكر أهمها: «كان أبا سعيد بن بهرام الجنابي صاحب أول دول اشتراكية استمرت في البحرين حتى عام ٣٩٨هـ» ، «من قرية جنابة على الساحل الفارسي، جاء الحسن بن بهرام بن بهوش الجنابي بائع الغراء الذي دخل الدعوة القرمطية وأسس أول جمهورية اشتراكية في التاريخ» ص ٢٤٠ ، «بائع الدقيق أول رئيس

لأول جمهورية اشتراكية» ص ٢٣٩ ، «إلا أن المجتمع الاشتراكي لا يعني عدم ملكية الدولة للمصادر الرئيسية لكنه يعني الضمان الاجتماعي والألفة وتوفير حاجة الأفراد» ص ٢٥٣ .

ليس هناك حاجة لأي تأويل ، فالخطاب يعلن عن فكرته يوضح ويسميها ممارساً أخطر وظيفة يقوم بها المؤرخ .
وهل بعد هذه التسمية - الاشتراكية هنا - من فكاك من الانصياع لنظامها الذي يفرض توجيهاته وإملاءاته ، ليجعل الخطاب يقول متبنياته .

سنتابع إكراهات نظام التسمية هذه بعد أن نتعرف المسارب التي دخلت منها إلى خطاب (مي) .

في قائمة المراجع اسم يتردد كثيراً في هوامش الخطاب ، إنه كتاب (طه الولي) «القرامطة أول حركة اشتراكية في الإسلام» . واضح التطابق بين هذا العنوان وبين الفكرة التي يقوم عليها خطاب (مي) لكن ليس هذا هو المهم ، فتشابه العنوان مع الفكرة ، لا يعدو أن يكون مؤشراً أولياً يحفزنا إلى قراءة ما خلف السطور .

ما خلف السطور يتمثل في حضور هذا التمثيل الرمزي لفكرة الحركة القرمطية في التاريخ ، فخطاب (مي) يتمثل قيام حركة القرامطة حسب توجيهات هذا التلقي الذي يوحيه هذا الكتاب أي وفق نظام تسميته ، من دون ملاحظة الظرف التاريخي الذي لعب دوراً في إنتاجه .

- ١٣ -

نتنقل الآن إلى الخطوة الثالثة : لنرى أثر هذا الحضور في توجيه المرويات والوقائع . سنستخذ من شخصية (أبي سعيد الجنابي) نموذجاً ، نرى من خلاله أثر هذا الحضور تبرز صورة (أبو سعيد الجنابي) في خطاب (مي) من خلال ثلاثة مصادر ، المصدر الأول يمثل المقيزي في كتابه (اتعاظ الحنفاء) وابن الأثير في كتابه (الكامل في التاريخ) والطبري في كتابه (تاريخ الأمم والملوك) والنويري في كتابه (نهاية الأرب) . والمصدر الثاني تمثله المراجع الحديثة ، والمصدر الثالث تمثله تعليقات الباحثة .

يبرز (أبو سعيد) في مرويات المصادر القديمة شخصية

المهمة التي سعت المراجع لأدائها: فإذا كانت الصفة الاشتراكية هي أهم مميز احتفت به المراجع فإن (مي) تضيف إليها صفة الديمقراطية لتتناسب هذه الصورة مع عصر الزعيم الديمقراطي الذي يعيش في التسعينيات هكذا «وخلافاً لجميع الحركات التي ظهرت آنذاك فإن أبا سعيد لم يدعُ النسب العلوي كما فعل صاحب الزنج وأبناء زكرويه ولم يعلن عن نفسه إماماً كما فعل علي بن الفضل (في اليمن)، وإنما اكتفى بلقب «سيد» وعلى هديه سار أتباعه في نهج ديمقراطي وسلوك في غاية التواضع، ص ٢٤٤.

ولتأكيد هذه الصورة راحت تبرز الأساس الفلسفي الذي قامت عليه واستمدت منه ملامحها «وفي الحقيقة كان الفكر البديل الذي أنتجه القرامطة نتاج عصر التنوير الذي بدأ بعهد هارون الرشيد ويدر الحكمة في عهد المأمون وكذلك بالحركة النشطة للترجمة والتفسير والتأليف التي شارك فيها العلماء والأطباء والمهندسون والفلاسفة من جميع المذاهب والجنسيات» ص ٢١٢. و تأكيداً على تميز النهج تقول «كان منهجاً عقلياً فلسفياً أكثر من كونه روحياً عقائدياً وكانت إدارتها جماعية وملكيته مشاعة في حين إن الدولة الفاطمية لم تختلف عن سبقتها من أمويين ومباسبين» ص ٢٠٠. وكان من نتائج هذه الخلفية الفلسفية التي استند عليها بائع الدقيق !! أنه «لم يأت الجنابي بجيش لفتح البحرين ولم يحمل السيف الذي كان أداة الفتح في التاريخ الإسلامي (وعند الإسماعيليين في أفريقيا واليمن) بل قامت الدولة الجديدة على الإقناع وكان الأهالي على مستوى عال من الثقافة وفي انتظار استعداد لتقبل فكر القرامطة ومنهجهم. وفي البحرين طبق أبو سعيد الجنابي تعاليم حمدان وعبدان وأسس دولة لم يشهد التاريخ الإسلامي شبيهاً لتجربتها !!!» ص ٢١٨.

وكي تستقيم هذه الصورة في أبهى حلتها، كان لا بد من تنفيذ الأكاذيب التي تضمنتها كتب المؤرخين، ولا بد أيضاً من تبرير الأعمال التي تتعارض مع هذه الصورة. سأكتفي بهذه الفقرة الدالة لأنتقل بعد ذلك لتحليل هذا

مختلفاً في أصلها وبيدائياتها، ويصفه المقرئ في بأنه رجل قتال دخل البحرين، وتمكن عبر غزواته من إجبار الناس على طاعته، وأخذ في بناء دولته سياسياً و اقتصادياً، وساهم في تدعيم اقتصاد الدولة النساء والصبيان، كما كان للمرأة في دولته دور في القتال. تنتهي حياته بالقتل على يدي خادم صقلي في الحمام، وتختلف هذه المصادر في السبب الذي دفع الخادم لقتله، فالنويري يرى أنه أخذته الغيرة على الإسلام بسبب عدم اكتراث أبي سعيد بالصلاة، وابن الأثير يرجع السبب إلى أن أبا سعيد أراد الخادم على الفاحشة.

-١٤-

أما صورة هذه الشخصية في المراجع الحديثة، فهي أقرب إلى البطولة، فأبو سعيد شخصية عمامية، وقد أسست هذه الشخصية أركان الدولة بفضل نكاتها وصدها وقدرتها على الاتصال بالقبائل البدوية التي وجدت عند أبي سعيد الكرم مقابلاً للطاعة، وبالترهيب والتغريب تمكن من فرض نفوذه، مؤسساً بذلك دولة تقوم على إلغاء الملكيات الخاصة وتأخذ بالملكيات الجماعية، وتمكن خلال فترة لم تتجاوز العقدين (٢٨٦ هـ - ٣٠١ هـ) من إقامة مجتمع اشتراكي عسكري من طراز لم يعرف له مثيل في السابق، ويدير أبو سعيد هذا المجتمع من خلال مجلس استشاري عرف بمجلس العقادنة (أهل الحل والعقد).

وقد أعطت دولة الجنابي للمرأة مكانة عالية مساوية للرجل ونتيجة لهذه المكانة لعبت دوراً كبيراً في تأسيس الدولة، وترجع هذه المكانة التي أعطيت للمرأة وللتشاور إلى الأساس الفلسفي اليوناني الذي أخذت به. وتنتهي صورة هذا البطل مقتولاً إثر مؤامرة عباسية أو فاطمية على يدي خادم صقلي وذلك بعد أن أسس العصر الذهبي لدولته.

-١٥-

أما صورة (أبي سعيد) في تعليقات مي، فهي لا تختلف عن صورته في هذا المراجع، بل إنها تذهب بعيداً في تدعيم هذه الصورة وإبراز تميزها الفريد مواصلة بذلك

التلقي.

تقول (مي) بعد أن تعرض باقتضاب الشبهات التي أثّرت حول القرامطة «ومهما حاولنا الوقوف مع الرأي المضاد لعقيدة القرامطة إلا أننا نجد أنها (برغم سلبيتها وتجاوزاتها) كانت تلبي مطالب الجماعة وتنمي في الإنسان القدرة على استخدام العقل ورفض التسليم أو النقل المباشر للمعاليم الدينية وترى أن الوصول إلى الإيمان عن طريق العقل لا يعد بدعة ولا خروجاً عن الدين» ص ٢٦٢.

-١٦-

لا يمكن تحليل التلقي الثقافي أو الفكري لأي ظاهرة خارج الزمن التاريخي، فلكل زمن أمنياته وأفقه ومشاغله التي تحدد أطر استقباله، وإذا ما حاولنا قراءة تلقي المراجع الحديثة لتاريخ الحضارة العربية العباسي على وجه العموم، وتاريخ المعارضة السياسية على وجه الخصوص، فسنجد تأثير الكتابة التاريخية - التي تهمن هنا من بين بقية الكتابات - بالأفق الثوري العام الذي يغلب عليه الطابع الأيديولوجي في فترة الستينيات والسبعينيات، وأهم سمة تجلت في هذا الأفق هي الانتصار للتاريخ الثوري والاحتفاء بالنماذج الثورية، بإسباغ هالات البطولة عليها، وإخفاء تناقضاتها التي تصطدم مع التمثيلات الجماهيرية المثالية لصورة الزعيم الثوري.

ومثلما مارس هذا الأفق - عبر زعمائه السياسيين - آليات الأنظمة السلطوية التي تمثلها تمثلاً جيداً بعد ما عارضها على أرض الواقع في المجال السياسي خصوصاً، مارس آليات هذا الأفق - عبر زعمائه المثقفين - الأمر نفسه في مجال الكتابة بما فيها الكتابة التاريخية.

لقد حذفت هذه الكتابة من أجندتها تاريخ الملوك؛ لتتصب المعارضة ملوكاً رمزيين من دون أن تتأمل تاريخياً النسق الثقافي الذي كان ينتجها، وينتج المعارضة، وينتج السلطة. وتحت هذه الإنتاج أصبحنا نؤرخ للمعارضة بأليات التأريخ للسلطة.

(أبو سعيد الجنابي) يمثل نموذجاً صارخاً لهذه الممارسة التي تورط فيها خطاب (مي) من خلال استمرار محاولاتها في لعب دور التنزيه، تماماً فكما للملوك مجدوهم ومنزهوهم من الكتاب والشعراء والمؤرخين، فللمعارضين أيضاً مجدوهم ومنزهوهم من الكتاب والشعراء والمؤرخين.

ولو قدر لخطاب (مي) أن يستبدل هذا التلقي الثوري الذي لا يعرف إلا لغة (الضد أو المع) بنموذج التلقي الانثروبولوجي لشخصية الزعيم في السرديات، لأدركت حتى من دون الرجوع إلى كل هذا الكم من الأخبار والمرويات أن نموذج الزعامة الثورية ما انفك على مرّ التاريخ من تكرار أدوار الزعامة الملكية، لو فعلت ذلك لو فرت على نفسها مشقة الترافع والدفاع عن نماذجها الثورية تحت مسميات (العقدانية الاشتراكية) أو (الديمقراطية الاشتراكية) ولعرفت أن المبادئ العقلانية والنظريات الفلسفية التي تُنظر لكل تحرك معارض، لا تلبث أن تستبدل بنظام آخر يفرضه الواقع الثوري بسياسته الصارمة.

الهوامش

١- مجلة دراسات عربية، العدد ٩/١٠، ١٩٩٧م.

٢- يمكن مراجعة كتاب «التاريخ واللسانيات» الصادر عن كلية

الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط عام ١٩٩٠م.

٣- فكرة التاريخ عند العرب، ص ١٥

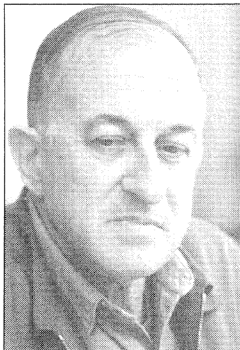
٤- راجع كتاب محمد أركون «أين هو الفكر الإسلامي المعاصر» ص ١٠٠

٥- ص ١٩٨، ج ١

٦- نزار التجديتي، مجلة دراسات عربية، العدد ٤/٣، ١٩٩٨.

٧- مجلة دراسات عربية، العدد ٩/١٠، ١٩٩٧م.

٨- بول فين / نقلاً عن عبد الله العروي، مفهوم التاريخ، ص ١٩٦، ج ١.



خوان غويتيسولو

الكتابة والإنصات إلحاً نبض العالم

ترجمة وتقديم: إبراهيم أولحيان *

يتتبع مسار خوان غويتيسولو الأدبي والابداعي، يدرك ثراء كتاباته، وتنوعها وانفتاحها على ثقافات ذات خصوصية مختلفة، كالثقافة العربية الإسلامية، وحضره في نصوص كبار الكتاب (ابن عربي، ابن الفارض، سهرافنتيس، دانتي، غونكورا، دولاكروث، روخاس، خوان ريوت، بورخيس...) ليؤسس معها علاقة حوار فعال «يتم دون اهتمام بأذواق ومعايير العصر.. يغطس الى الجذور العميقة، ليكتشف علاقاتها بالثقافات المختلفة»، وذلك «لتوسيع ابداعه الخاص وتبسط قواعد لعبه باستمرار في مجالات جديدة وخصيبة»، فكتابات هذا الكاتب، وخصوصا في مجال الإبداع الروائي، ثرية، ومنفلتة لاحتحامها، في كل مرة، أرضا جديدة ومدهشة، وذلك ما جعل كتبه تترجم الى عدة لغات. وتؤلف حولها الكثير من المؤلفات.

لذلك ليست الرواية، بالنسبة اليه، للتسلية بل هي عمل جاد يتطلب استعدادا كبيرا وإحاطة بمعارف عديدة في شتى المجالات، وكذا بمعرفة دقيقة بالواقع الذي تروم الاشتغال عليه.

* ناقد من المغرب.

سن الخامسة والعشرين سيرحل الى فرنسا، حيث سيبقى الى موت فرانكو.

لعل المنفى، وبالضبط فرنسا، أثره الكبير على مسيرة غويتيسولو الأدبية، هذا المنفى الذي لن يبقى اضطراريا بعد موت فرانكو، وإنما، كما عبر هو نفسه عن ذلك، منفى جميل.

إن كتابة غويتيسولو هي بالأساس سلاح لمحاربة القمع، وكل الممارسات اللاانسانية، وفي هذا الإطار يرى كثير من الكتاب (ويوافقهم على ذلك غويتيسولو) بأن كتابته قد مرت بثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: تبدأ بـ«العب يدوية» وتنتهي بوصوله الى باريس، وحصيلتها خمس روايات تقريبا، وهي نوع من معاناة الوجه المأساوي لأسبانيا.

المرحلة الثانية: تبدأ بـ«الجانكا» الى «حقول نيفار»، ويسيطر على هذه المرحلة النقد السياسي والاجتماعي، وسبب هذا النقد العنيف، هو اكتشافه لجنوب أسبانيا/ الأندلس ومدى المعاناة التي يكابدها الناس هناك.

المرحلة الثالثة: تبدأ بـ«بطاقة هوية» إلى الآن، في هذه المرحلة، دخل غويتيسولو تجربة جديدة، تجربة كتابة مغامرة، ومغامرة وقيل هذه المرحلة، أي ما بين المرحلتين الثانية والثالثة، عرف الكاتب نوعا من الصمت دام مايناهز خمس سنوات، حيث انكب على قراءة كثير من النصوص الأساسية، ولم يتجه الى النصوص الادبائية فقط، بل أساسا، إلى النصوص النظرية؛ من فرويدية، وعلوم اللغة، وعلوم الاجتماع... «قراءة الكتب النظرية، أكثر من قراءة المؤلفات الادبائية». إضافة الى القراءة، هناك انفتاح غويتيسولو على ثقافة الآخر، وذلك ايمانا منه بأن «أسبانيا هي حصيلة عدة ثقافات: اليونانية، الرومانية، والعربية»، وكذلك محاولة في سير أغوار هذه الذات، لكن عبر الآخر، لأن «معرفة الآخرين بنا هي جزء من معرفتنا لذاتنا». إن الاسبان يخرطون فيما يسمى بـ«الهوية العمياء» وذلك ما جعل غويتيسولو يقوم بنوع من الهدم، والتفكيك لهذه الهوية، وذلك عبر نقد عنيف، وسخرية مدمرة، وفي نفس

لهذا الكاتب الاسباني ثقافة كبيرة ذات مشارب مختلفة ومتعددة، فهو ليس مبدعا روائيا فحسب، بل ناقد ومفكر ورحالة أيضا، وإذا أردنا الدقة، فالناقد والمفكر والرحالة فيه هو ما يؤسس قوة إبداعه الروائي، لأن موهبة الكتابة لا تكفي دائما لخلق نص روائي جيد، يخترق الزمن، بل لابد من جهد وعناء، وتجربة عميقة في النصوص والحياة.

فمن موقع السؤال والمغامرة ينطلق غويتيسولو مسريلا بالاختلاف والمغايرة في مواجهة الذات، مؤثما بالحوار الفعال مع الآخر (الذي يشكل جزءا من هويته)، هذا الحوار الذي يعتمد نقدا مزدوجا هداما، من أجل تأسيس هوية تعترف بالآخر بما هو انصهار في الذات ومحو لكل تمركز عرقي يبغي الالغاء والتذويب.

ولد خوان غويتيسولو سنة ١٩٣١ بأسبانيا، وتعلم القراءة على يد والدته قبل سن السابعة، أما الأب فكانت له سيطرة مطلقة في البيت، ولم ينح خوان من المراقبة القاسية لأبيه، يقول: «كنت مداراة لرقابة الأب، أضغ أمامي على الطاولة، كتابا مدرسيا، وتحته كتابا أدبيا، أو دفترا للكتابة، أعمل عليها خلسة»، وذلك لأن الأب يريد له توجيهها آخر، وهو دراسة الحقوق بدل الأدب، مما سيؤدي به الى الرسوب في مجال دراسة الحقوق، لكنه سيرحز نجاحا كبيرا في الدفاع عنها.

منذ سن السابعة عشرة يبدأ غويتيسولو في التفكير بالهجرة خارج أسبانيا، وذلك بسبب الوضعية الثقافية والاجتماعية والسياسية الخائقة التي تعيشها أسبانيا، ولن يستطيع مغادرة بلده الأصلي، إلا في سن الثانية والعشرين، وفي



الاتجاه، ولكي يبين بشكل عميق حضور الآخر، و«خلفته للهوية» قام بعمل اركيولوجي للغة الأسبانية حيث كشف على أن معجم الأسبانية يحتوي على أربعة آلاف مفردة عربية، وإذا ما سحبت هذه الكلمات منها، فإننا (اللغة الأسبانية) ستصاب، بما سماه كاظم جهاد، بفقر الدم.

هكذا فعمل غويتيسولو مزدوج: فهو حفر في الذات، وفي الآخر، وربما هذا ما جعله يمتاز عن باقي الكتاب الأسبانيين، وقد ساعده وجوده في فرنسا على ذلك، وسكنه في حي «سانتيه» حيث توجد أجناس بشرية مختلفة، «من عرب ويهود وأتراك وهنود وباكستانيين وأفارقة سود، بالإضافة إلى إقامته الطويلة في قلب مدينة مراكش، جامع الفنا معشوقته الأبدية.

هنا إطلالة على بعض مشاغله، واهتماماته، في الكتابة والحياة، حيث هو حاضر بقوة، دائم الإبداع، مع فتحه لأنفاق جديدة في الكتابة التخيلية، محاورا كبار الكتاب العالميين، ليستحق انتسابه لـ«شجرة الأدب» الحقيقية، ومعبرا عن رأيه، بجسارة الكاتب الكبير، الذي من ضرورات حياته الإنصات الى نبض العالم..

الكائن العربي في بناء روائي معاصر هشام جعيط

يعتبر خوان غويتيسولو روائيا فنانا، وشاعرا روائيا، فهو يضع نفسه في طليعة ثورة الرواية المعاصرة، أو على أية حال هذه هي الصفة التي يلصقونها به. لكن عمله على اللغة والكتابة، لحسن الحظ، ليس هو عمل جويس عليهما، فلغويتيسولو طريقته الخاصة انطلاقا من قوته الاستحضارية والتخيلية، ومن إيقاعه الغاتن، وكثافة كتابته لا تقصي السبولة، ولا حتى الوضوح. إن غويتيسولو لا يكسر اللغة، ولا يسقط في اللامعنى الذي تمجده الرواية الجديدة. أكثر من ذلك فإنه يقوم بتكسير الزمن: حيث يقوم بتنظيمه، وتقنيته واستعماله في كل الاتجاهات، لكي يجد نفسه قد استقام في الأخير. تتكون أعماله من روايات مشابهة ومختلفة، لكن هل بإمكاننا الحديث عن آثار أدبية ما بعد بروتس وعند

الاقتضاء ما بعد ميوزيل؟ ليس هناك سوى روايات، وروايات غويتيسولو لها طابع سحري، فهي تشكل مشروعا معبرا بقدر ما هي مصممة بشكل مقصود.

ترتبط الروايات الأولى («أعياد» و«مقبرة») بالروايات الأخيرة (فضائل الطائر المتوحد) محافظة على خيط الاستمرارية. في بادئ الأمر هي انبجاس للروح الأسبانية المحبوسة في قصص الفاشية. تجشؤ مدمر الى أقصى حد، وربما الى حد المبالغة. هنا، المغرب، أرض الضيافة، والحب، حاضر بشكل قوي. إن غويتيسولو يدمج المغرب في نسيج هذيانه، وتحديه الذي هو كيانه، انه لا يقدم مشهدا عجائبيا، وهو أقل غرائبية أيضا. المغرب يوجد هنا، ولا شيء آخر، فإرضا وجوده بأشكال متعددة على روائي أسباني، بل على روائي أوروبي.

نحس في مرحلة ثانية كأن ريحا هادئة تهب، التجشؤ يصبح هلوسة منظمة، الهذيان العنيف يتحول الى خيال رؤيوي. إن استيطان المغرب العربي يتسع ليشمل الكائن العربي، واللغة العربية، والثقافة الإسلامية. جامع الفنا تترك المكان لتركيا، لمقطم القاهرة و«للقياب، للأضرحة، للمنازل، للزوايا، للمدارس التي مرت بها منذ سنين» بحثا عن «حب صاف» (برزخ)، من قبل انه المغاربي رث الثياب، المحقق، الذي قذف به الكاتب في وجه البورجوازي أو في وجه البورجوازية الغربية. طريقة فوضوية، سهلة شيئا ما، لكنها لا تندرج في الحلقة المضادة للاستعمار، للانتلجنسيا البارسية المتعجرفة، وإنما إقامتها في مركز حب وفي، ندا للند، بعيدا عن أي شفقة.

الآن مع الميل الى التأمل الفكري، في الروايات الأخيرة، كما في المقالات- الروبورتاجية حول سراييفو والجزائر، يدخل السياسي في اللعبة، لكن نجد الصوفية أيضا، ف«فاتر سراييفو» من أحسن الروبورتاجات حول البوسنة، انه روبورتاج لكاتب ملاحظ، حساس ونزيه، ان تحليل مكونات الأزمة الجزائرية رائع لصلته الوثيقة بالموضوع، وقد جاء الأسلوب حادا وشفافا، فهل اهتمام غويتيسولو بالصوفية هو نتيجة وجوده الطويل في

ما زالت ماثلة للعيان. هذه الحرب الأهلية التي نهل اليوم متى، وأين، وبين من كانت قائمة، هذه الحلقة الدامية التي ظلت نتائجها بالنسبة لنا غير قابلة للهضم منذ ذلك الحين إنساب كثير من الماء: ماء أو مياه صاخبة وعكرة انسابت في مرهم: الأحياء والأموات. أنت وليد وجهتك، وأنا وجهة أخرى. لقد تفرقنا نحن الاثنين، غير أننا التقينا فيما بعد، بحيث، رغم هذا التباعد، فهذه اللقاءات تحولت إلى صداقة، قوية، ودائمة. في الأول التقينا في جنيف، وباريس، وبعد ذلك في مراكش وألميريا، لم تمر إلا أيام قليلة حين تناولنا وجبة العشاء مرة أخرى، في منزلك بـ ٢٣ زنقة بواسونير «Peissourner»، برفقة مونيك، وكورال، والعزيزين ماري سيسيل وعمران المالح.

لكن لا يتعلق الأمر فقط بالصداقة واللقاءات، ففي الوقت الحاضر هناك شيء أعمق بكثير يجمعنا، ويجعلنا أكثر متانة، اعتقد أنها الذكرى الأصل - أصلنا المشترك - لهذه الحرب العسيرة الهضم، ولكل ما نجم عن ذلك، وهو ما أخفي فيما بعد بأقنعة النسيان المؤسساتي، وما نسب بالديمقراطية. نحن الاثنين نجهد نفسينا في بحث الأموات، هكذا فالبارحة مثل اليوم، مثل كل الأيام، تقول في روايتك الأخيرة: «من تكون؟ وماذا تصنع هناك؟ ولماذا لا تجرؤ على تقليب الجثة للتعرف على وجهها بجماله وامتلانه الذي تحول إلى لهيب حي» (الأربعينية ص ١١٣).

ألقت الحب الملتهب، رؤية مشتعلة، في أعماقك، لجذورك الأوموية. الموت صورة حية، نعم هناك شيء مشترك بيننا؛ إنه رفض التلاعب بالتاريخ والضرورة الملحة للقيام بقراءة مضادة للحكي الطويل والخابئ للملحة البطولية الأسبانية كما هي، أو كما يستمررون في تقديمها لنا.

فلذلك، الآن، حيث يتبين بأنهم كلهم مشتاقون للانتباه بالماء إلى هذه الطاحونة أو تلك، أظن أنه بقي لنا أيضا لك ولي، كلمة مشتركة بيننا، بسيطة، وكثيفة، مختصرة وشعرية هي: لا.

المغرب، وارتباجه لأنه ارتبط من جديد بأسبانيا الجديدة، وفي الوقت نفسه بأسبانيا القديمة؟ الحرية المسترجعة تشرع الأبواب لأكثر تقليد صوفي مزدوج: انه يوحنا الصليب وابن عربي. عن سان جون يقول لنا بأن «أعماله الكاملة خدمت الرواية في بنيتها»، ويبدو في العمق أنه استلهم ما كتب عن ابي عربي أو ما ترجم له من أعمال. إن الأرض الأسبانية عرفت أحسن من أي مكان آخر توافقا بين التصوفين: المسيحي والإسلامي، وفي مكان آخر، في ريناني «Rhenanie» أو في الشرق. تغزيا بدمالتهما الخاصة، لكن اهتمام غويتيسولو في حقيقة الأمر اتجه أيضا نحو الحلاج والغزالي، وابن سينا، وكل متصوف شرقي، وليس إلى ابن رشد العقلاني الأندلسي.

إن الأعمال الحديثة لخوان غويتيسولو حافلة بمراجع عالة إلى حد ما، لأن المؤلف يعرف عما يتحدث، ونعرف نحن أيضا، انه ليس ذر أشياء فقط، لنقل أن غويتيسولو ينتمي إلى صنف الكتاب المثقفين، تقريبا مثل بورخيس الذي كان مشغولا هو الآخر بالعالمية، وكان مهتما بالثقافة العربية، لكنه كان مرتبطا بشكل كبير بنوع من الاستيهام الأوروبي، في حين نجد غويتيسولو متوغلا بشكل عميق في الثقافة العربية - الإسلامية، التي تجري في عروقه، كل ذلك مع بقائه مثالا كبيرا للأدب الأسباني المعاصر لا أحب أن أتحدث كثيرا عن العالمية لأنها ليست سوى مقصد، وأبدا لم تكن واقعا، وأيضا لا أحب الحديث عن حوار الثقافات، لأنها عبارة لا جدوى منها. بالفعل إن هدف غويتيسولو لهو ادخال الكائن العربي والإسلامي في انثناءات بناء رواثي معاصر بشكل رائع وأصيل، ومعذب، ويقاؤه بعيدا جدا عن أي أدب استشراقي.

من أجل صورة لخوان غويتيسولو

خوسي أنخل بالنتي

لقد تعارفنا في أواخر الأربعينات في حي Arguelles، في الطرف الآخر قرب L'Hospital opnico)) حيث آثار الحرب

عن كتاب:

Juau Goytisoló
les paysages d'un fleuve
Ed: Fayard p.p:144-145.

حوار

جغرافية المنفى

نقد توبي فرانكو منذ سنوات، فما الذي تغير في أسبانيا؟
إن المجتمع الأسباني، قد تغير قبل موت فرانكو، ومازلت
أذكر سجلا دار بيني وبين بعض ممثلي اليسار في
المنفى، وكان ذلك حوالي سنة ١٩٦٤، كنت أؤكد بأن
حكومة فرانكو كان قد قضي عليها، لكن ليس بنفس
الطريقة التي يفكرون بها في المسألة. ليس الصراع
الشعبي المسلح هو الذي سيسقطه، ولكن نوعا من
الدينامية الاقتصادية هي التي ستجعله غير لائق. فمن
جهة، أنت هجرة العمال الأسبانيين إلى أوروبا الى تكون
وعى نقابي وسياسي لديهم، الشيء الذي كانوا يفتقدونه،
ومن جهة أخرى، أدى تدفق السياح الهائل الى تغيير
العقلية تغييرا جذريا: لقد كانت الانعطافة مدبرة منذ
١٩٦٤، ومع ذلك ظل الحكم قائما، لكن مع موت فرانكو
انهار لأنه لم يعد له مكان في مجتمع كان قد نضج من
أجل الديمقراطية: أن ما وقع فيما بعد لم يكن سوى تأكيد
لتحول كان قد وقع بشكل أعمق عشر سنوات مضت.
يتعلق الأمر، إذن، بحرية ممنوحة، لا بحرية منقذة
بالقوة، إنها حرية مبرمجة بكثير من

الذكاء؛ فهي تعكس التطور الواقعي
للمجتمع الإسباني، فالشباب
الإسباني اليوم، يشبه تماما
الشباب المراهق لبقاعي
الديمقراطيات الغربية. لن أقول
نفس «الفراغ» لكن نفس
مجموع التصورات المبهمة،
والطموحات الغامضة.
يوجد هناك نوع من
التصفيح، فالمشاكل هي
نفسها، والأنواق



الموسيقية كذلك، ومشكل المخدرات هو نفسه، وكل شيء
يمر بلامبالاة كبيرة.

حتى في الأدب؟

يوجد هناك ما يشبه نوعا من توزيع الأدوار، فالبلدان
«الثانية»، لا تستطيع العمل سوى في بعض الكليشيات،
تلك التي ننظرها منها. إن النجاح الكبير الذي حققه
أدب أمريكا اللاتينية اليوم أتى من انبثائه على عدد من
الصور المقيدة. إنها قارة سحرية، هذه التي أنتجت هذا
العدد الهائل، من الروايات المغرقة بالعجائب، لكنها
أيضا قارة في صراع، إنها حصيد تضمّن النجاح في
الحين.

أما بالنسبة لأسبانيا فإنها تجر ماضي أرضها الذي عبر
من لدن المسافرين؛ فأسطورة كارمين «Carmen» هي
أحسن التوضيحات على ذلك، متبوعة من قريب
بأسطورة الحرب الأهلية: الأسطورة البطولية، هكذا
فرواياتي الأولى قد أثارت الانتباه لأنها كانت في العمق
ضد الفرانكفونية، وخارج هذين الكليشيين فالقراء لا
يعرفون بتاتا كيف يجيبون عن الأسئلة المطروحة حول
الواقع الأسباني الجديد، وينتظرون شيئا آخر.

كان الأدب الأسباني قد قطعت رأسه بسبب الحرب الأهلية،
خراب عام، فبعض الشعراء الكبار بقوا في المنفى، أما في
الداخل: فيوجد نوع من الجفاف الثقافي، دام ما يناهز
٢٠ سنة. كان لابد من انتظار بداية الستينات حتى

ينضخ الأدب الأسباني بمهل من رماده.

كثير من الناس كانوا يعتقدون بأنه مع موت فرانكو،
سيسمح اختفاء الرقابة بظهور مواهب جديدة، وكنت
دائما متشككا في ذلك.

في الوقت الذي كنت فيه قارئا عند «جاليمار»
«Gallimard» كنت أهاجم كثيرا من لدن الحكومة التي
تتهمني بنشر نصوص الفرانكفونية الدعائية. كنت
أتلقي، إذن: كثيرا من النصوص السياسية المعادية
للحكومة: أبدا لم أعثر على كتاب جيد، مع الأسف،
فالرقابة الأسبانية لم تكن قد منعت أشياء ذات أهمية؛
هناك كتب قليلة جدا «تصدر» اليوم، ففي الميدان

وهناك نوع ثالث، هو الذي أنتمي إليه، بلا شك، فبابتعادي عن بلدي الأصلي لا أندمج تماما في بلدي المختار، أي في المجتمع الذي أعيش فيه. لست فرنسا حين أعيش في فرنسا، ولا أمريكيا حين أذهب إلى الولايات المتحدة، ولا أحس بأنني مغربي حين أكون في المغرب.

نحس ونحن نقرأ لكم، أو ننصت إليكم، بأن أسبانيا لم تعد تهتمكم بقاتا، وأنكم لم تعودوا تعطون وصفا لها، على الأقل، منذ «بطاقة هوية».

نعم ولا .. لا أعرف عملا أدبيا أكثر أسبانية من «دون خوليانا» الذي موضوعه، وأذكركم به، هو كلية الثقافة الاسبانية: انه تحليل نفسي للواقع الوطني، ومراجعة لأسس المجتمع. لكن لا يتعلق الأمر، طبعا، بوصف فيزيقي لأسبانيا، وهذا الاختيار كانت طنجة مكانا له. أسبانيا منظور إليها من الخارج، من الشاطئ، الأفريقي. في «خوان بلا أرض» يبدو الغياب أكثر وضوحا، وفي «مقبرة» فهو كلي، وفي «مناظر بعد المعركة»، فالسارد أسباني، كما توجد تلميحات لأسبانيا من خلال طريقة عيش هذا السارد، وكذا في مواقفه، وكل هذا يستنتج بشكل ضمني: أسبانيا حاضرة بغيابها، شخصيتي الرئيسية توجد في وضع تهكمي لأنها تركت الألم وراءها. فالصدمة قد تجاوزت بالسخرية والفكاهة، هذا الألم الذي كان حاضرا في «بطاقة هوية»، وموجود كذلك في «الخطيرة المحجوزة»، وهو نص سير ذاتي، ممتد من ولادتي حتى رحيلي إلى أسبانيا.

مع اختلاف «مناظر بعد المعركة» ف«الخطيرة المحجوزة» قد تم تلقيه بشكل جيد.

مع وجود الفارق، أرى هنا ظاهرة موازية مع ما وقع أثناء نشر «مائة عام من العزلة»، فهذا الكتاب قد أعطى غيابا، غياب البعد الخيالي في أدب اللغة الأسبانية فيما قبل. إبان القرن الثامن عشر، كان بلانكو وايت «white» Blanco، قد تحدث عن «الخمول الخيالي» للأسبانيين. بالنسبة إليه فربانتييس «Cervantes» كان قد وضع نقطة النهاية لكل بعد خيالي. يوجد في «الخطيرة المحجوزة»

الروائي، سأنذكر الروايات لأخي لويس غويتيسولو والمجموعة تحت عنوان «Antagonia»، والتجربة الحديثة لخوليان ريوس «Julian Rios» مع لاربا «Larva»، وأهم شاعر ما بعد الحرب، في اعتقادي، هو خوسي انخيل بلنتي «Jos' engel Valente»، ولكن، تعرفون، بأن الحالة في فرنسا لم يعد يحسد عليها، وحدها كتب بيرر غايوطا «Peire Guyotat» تبدو لي متجددة إلى أقصى حد.

ما هي مكانتكم في الأدب الأسباني المعاصر؟

إنني وجه هامشي، ليست لي أشياء كثيرة مشتركة مع أغلب الكتاب الأسبانيين. أحس بأنني أقرب إلى كابريرا أنفانتيه «Cabrera Infante» وسيبروسارد «Sardy Severo» وسيللا «Cela»، ودلبيس «Delibes»، إن مراكز اهتماماتهم تختلف تماما عن مجالات اهتماماتي. إنني لا أجعل من الأدب حرفة، كنت أقول دائما بأنني أحاول أن أكسب قوتي حتى أستطيع الكتابة وليس العكس.

لقد هاجرتم برشلونة سنة ١٩٥٦، وصرحت بما يلي: «لقد فهمت بأنه ببقائي في برشلونة سأتوقف نهائيا عن الكتابة».

إن الجو الذي كنت أعيش فيه كان معاديا، تماما، للإبداع الأدبي، كان علي أن أدافع عن نفسي في كل دقيقة ضد هجمات الصحافة المكتوبة أو المسموعة. كنت سأفقد كل طاقتي، لست إنسانا خارقا. إن عمل الكتابة يساوي عندي الكثير، وقد اخترت أن أركز على الأهم.

ماذا أعطاكم المنفى؟

لم يعد بإمكانني الحديث عن المنفى في الوقت الذي أصبح فيه بإمكانني الرجوع إلى أسبانيا غالبا، حيث ألقى محاضرات بها، كما تنشر كتيبي فيها. منفاي، إذن، جميل إنني بكل بساطة أريد أن أعيش في الأماكن التي اخترتها، والتي أرتاح فيها، وكذلك لا أحس بضرورة العيش في أسبانيا لكي أكتب. بعض الكتاب سيؤكدون لكم العكس. كل هذا احتمالي، في المنفى هناك أناس يبقون ذمنيا كما عاطفيا متعلقين ببلدهم الأصلي إنهم يقومون بتخييم، وعلى العكس، هناك آخرون يتلاءمون، فيغيرون لغتهم، ويصبحون فرنسيين، أو أمريكيين،

رجوع إلى الخيال، وخصوصيته المثوبة بغطاء تاريخي، والتي تجعله مفهوماً على التو.

وأخيراً فالمجتمع الأسباني ناضج من أجل امتحان حر للوعي، هذا الامتحان الذي يمارسه الأدب الفرنسي منذ القرن الثامن عشر، والذي بدأته الانجليز مع نشر يوميات سامويل بيبس (Samuel pepys)

هل كتاب «الحظيرة المحجوزة» سيخلق جنسا أدبيا جديدا؟

لقد وضع حداً لكل هذه المذكرات «المنسية» كان هناك دائما الكثير من «الذكريات» في أسبانيا، لكن، دائما، باعتبارها تمرينا تافها: حكي لثرثرة، وتحليق فوق هذا المستنقع، وإعلان بأن السارد الذكي سيضيء فانوس القارئ المسكين. أتمنى أن يضع كتاب «الحظيرة المحجوزة»، حدا لهذا التكاثر من الذاكرات المزيفة.

هل يمكننا الحديث عن الذاكرات المضادة؟

لا، إنني أرفض هذه التسمية. إنه نص سير ذاتي، وهذا التمرين يحتمل عدداً معينا من الارغامات، لا أتحدث عن فخاخ الذاكرة فقط، فهذا المظهر الذي أوضحه بشكل جيد والتر بنيامين (Walter Benjamin) حين تناول بالدراسة عمل بروست: إنه الاختلاف ما بين الذكرى والذاكرة اللارادية، وحدها الذاكرة اللارادية تتمتع بالخصوصية. الذكرى مخربة، وهمجية. ولقد استطعت التحقق من ذلك حين كتابتي لهذا الكتاب، حين قيامنا باستكشاف الواقع في ماضيه، نشرع في الوقت نفسه في عمل الأركيولوجي - إذا تم إدماج هذا العمل في النص الأدبي - لكن نقوم كذلك بعمل كيميائي. يجب ألا ننسى أن الذاكرات تندمج، إذن، في النص السرد، إنها خاضعة لقانون الحكي.

هل فقد الشعب الأسباني الذاكرة، أم أنه لا يريد أن يمتلكها؟

هذا يخلق بعيدا. كنت دائما أطرح السؤال: لماذا كل هذه النصوص التي تكثر في الأدب الفرنسي والانجليزي، والتي كثيرا ما تؤذي الأدب الأسباني؟ ولي جواب على ذلك: فهذه الإمكانية لخلق واقع، والقيام بامتحان حر

للوعي الوطني، إبان عصر النهضة، كان قد خلق تماما في أسبانيا من لدن التيار المعادي للإصلاح، فالأسبانون كانوا أم لا، قد حلوا المشكل بتطبيق الإعتراف، لكن «الحظيرة المحجوزة» ليست باعتراف، فهذا الكتاب لا ينتظر أي مغفرة، لم أحس لا بالذنب، ولا بالرغبة في أن أصدم، وبهذا أحس بأنني بعيد جدا عن الأسبانيين، الذين يتأرجحون بين حب الظهور والمكر. أحاول أن أكون غائبا أكثر ما يمكن عن الظواهر الثقافية السطحية التي تحرك أسبانيا، وهذا لا يهمني، إن الأدب هو الذي يهمني لا الحياة الأدبية، أعيش في باريس وحيدا، وفي مراكش أكتب، وأستطيع أن أعمل على وتيرتي.

هل كل كتبك هي سير ذاتية؟

لا ففي «بطاقة هوية» كانت هناك عناصر سير ذاتية «ANTOIOGRAPHIQUE»، وبالنسبة للكتب الأخرى، فإنني أتحدث بالأحرى عن حضور متخيل بيوغرافي. هذا هو كل الاختلاف الذي يميز «مناظر بعد المعركة» عن «الحظيرة المحجوزة»، في الكتاب الأول شخصيتي تعيش في حبي، داخل شقتي، وتنام في غرفتي، وعلى سريري، تقوم بكل ما أقوم به، لكنها ليست هي أنا، بل تمتلك بعدا تخيليا. وفي الكتاب الثاني، لم يعد الاهتمام منصبا على الكشف عن الواقع الممكن، لكن بما كان موجودا بالفعل. حسي «سانتيني» الذي تستحضره في «مناظر بعد المعركة» الذي تعيشون فيه، يشبه، شيئا ما، قرية في مدينة، وهو في الوقت نفسه واقعي ومتخيل. إنه عالم خاص جدا، هذا الذي أنشيت به كثيرا، اني، طبعاً، أعطيه تأريلا جد شخصي، ويدون اقتراح الكتاب، سأقول بأن الشخصية الرئيسية هي وحيد يكتب، ومتنزه يمشي طول النهار في الحى، يتبع تقليد كبار المتنزهين الذين يجوبون باريس إبان القرن ١٩، لكن في مقابل هذه الروايات التي تتحدث عن باريس الغنية والمثقفة، كتابي يستحضر باريسا غريبة، إنها نتيجة السيادة الاستعمارية الفرنسية. يوجد في احتكاك باقي الثقافات بالثقافة الفرنسية شيء ما يفتنني.

أشياء كثيرة تغيرت في أسبانيا، إلا، كما تقولون، عادات وأصناف الأنتاجانسيا، هل لهذا السبب تحذون، اتباعا للتقاليد، قراءة كتبكم أمام الجمهور؟

استعملت هذه الطريقة خاصة في «مقبرة» و«مناظر بعد المعركة»، وأردت أن أبين كيف تستوجب قراءة كتبتي. فنص كـ«مقبرة» قام بالتجديد، وذلك مع التقليد الشفهي الذي ينتمي إلى أدينا منذ قرون، لقد قمت بقراءات بصوت مرتفع لـ«La ganillo ale torses» أو (: (La celertino) فهم إذن بأن هذه النصوص كانت قد كتبت من أجل أن تقرأ. إني لا أطلب من كل قرائي أن يقرأوا «مقبرة» بصوت مرتفع، لكن، فقط بقراءة بعض الصفحات، هناك بالنسبة لي ما يشبه مطلباً أقول فيه للناس: اصغوا إلى إيقاعي. طلب مجهود مماثل للنقد الأسباني للأخذ بهذا الحمق: يتحدث عن سجل الأوبرا، لا عما هو، في نظري أساسي: أي الموسيقى.

لقد نشرتم عدة كتب نقدية، فما المكانة التي تحتلها بالنسبة لكتبتكم السردية؟

على التفكير النقدي أن يتم بالموازاة مع كل عمل إبداعي. فـ«دون خوليان»، هو قصيدة، وحكي ورواية وعمل نقدي. لا بد من القدرة على قراءة في هذه المستويات المختلفة، عدد كبير من مقالاتي يأتي من الدروس التي أعطيتها في الولايات المتحدة الأمريكية، حول رواية أمريكا اللاتينية، وحول أدب العصور الوسطى، وحول ثريانتس «Cervantes» أتعلم ثم أكتب.

تطالبون الأدب ببحثه في المتعة واللاجوى؟

طبعاً! لا أعتقد في الجدوى الجمهوري للأدب، فتأثيراته على وعي الكائن البشري هي تأثيرات تدوم طويلاً. فدونكيشوت لم تكن له منفعة مباشرة في المجتمع الأسباني في القرن الـ١٧. إني كاتب وقارئ في الوقت نفسه. لا تهمني سوى النصوص التي تتحداني. إذا اقتحمت كتاباً حيث كل شيء واضح، ومتوقع، فإنه يسقط من يدي؛ صمو ما يثيرني، إنها متعة القارئ، هذا الجديد، جسد لجسد مع نص مجهول. إنها شفرة أدبية جديدة هذه التي أتعلم أن أسيطر عليها شيئاً فشيئاً.

أخيراً ماذا يعني أن تكون أسبانيا؟

إنه مؤذ ومنحرف جداً، أن يطرح مثل هذا السؤال. فمذ موت فرانكو لم نعد نقول ماذا يعني أن تكون أسبانيا، بل ماذا يعني أن تكون باسكيا، كاتالانيا، أو أندلسيا، إننا نعيش نوعاً من الترسية الوطنية. يجب ألا نضبط الواقع مثل جوهر ما، لكن مثل طريق مفتوح أمامنا. فالبحث عن هوية ما، هو الشيء الذي لا يقصى من رواياتي أبداً، لكن الأجوبة التي أعطي ليست هي تلك التي نسمع، فحتى في «دون خوليان» لم يعد هذا السؤال مركزياً. مع «مناظر بعد المعركة» الأسئلة المطروحة من قبل شخصيتي Mou person هي أسئلة كائن مقسم ومجزأ، له شيء ما من الهوس السياسي، يحس بأنه منجذب بالخليط العرقي لحيه- الصدمة المتفجرة للثقافات- وله علاقات عاطفية مع زوجته، لكن هذه العلاقات لا تتوافق مع نزواته الجنسية، انه كائن ممزق. لكن عوض أخذ هذا بطريقة درامية كما عند أوناميو (Uanmio) أو كامو (Camus)، يأخذه بواسطة الفكاهة ويضحك عليه، انه، بدون شك، من بين كتبتي، ذاك الذي تلعب فيه الفكاهة الدور الكبير، فكاهة سقراطية، هذه التي عوضت الألم، وكما كتبتي، فهذا الكتاب هو «درس الأشياء والفناء والقصة/ حكاية بدون قصيدة أخلاقية/ مجرد جغرافية للمنفى».

حاوره: جيراردو كورتانز

عن مجلة Magasine Litteraire

شجرة الأدب

خوان غويتيسولو

لن أستطيع مرة أخرى تجنب ضرورة الحديث عن عملي الخاص ككاتب، رغم اقتناعي العميق، المعبر عنه مرات عديدة، أنه إذا كان الجهد المبذول لانجاز عمل أدبي ما يعود إلى الكاتب، فإن حصيلته تنتمي إلى جميع الناس إلا إليه. لهذا اقترح هنا التفكير لا في عملي كروائي (آخرون مؤهلون أكثر مني قاموا بذلك) وإنما في الاقتضاء الأخلاقي الذي يَبْنِيْنَهَا، يعني التفكير في هذا القانون الخاص بالشرف الشخصي لكل كاتب يحترم

نفسه، ويعزم على وضع حياته كلها في خدمة ما ارتأى أنه الأهم فيها: أي جهده الإبداعي.

من الطبيعي أن يختلف هذا القانون الشخصي من كاتب لآخر، ويشتمل أو لا يشتمل على قيم إنسانية؛ من لطافة، وشرف، وكرم، وعلى معايير الأخلاق الاجتماعية أو المواطنة. وكما توضح ذلك التجربة فإن كل كاتب صارم إزاء نفسه، لا يمتلك أيا مما سبق ذكره، يمكن اعتباره وصوليا، بلا إحساس، نفعيا، وبذينا، ومع ذلك، فإنه يحفظ، رغم احتمالات مغامرته، على الضرورة الفنية المطلوبة: أي خيبة هذه باعتباره فردا بالنسبة لأخلاق اجتماعية مشبعة بقيم تقدمية، لكنه يفوز بها في جهده الإبداعي.

إن التاريخ الحديث يقدم لنا بعض الأمثلة عن هؤلاء الكتاب الملمومين انطلاقا من معايير مسندة من لدن الرأي الجماهيري، والتطور التاريخي، لكن رغم ذلك فإنهم يستحقون إعجابنا اللانهائي باعتبارهم فنانيين. إن هذا التناقض المزجج قد أتاح الفرصة لمناقشات لا نهاية لها، والتي، في نظري، تعتبر عقيمة بين أولئك الذين حين يدينون الإنسان يدينون بذلك الفنان، وأولئك الذين حين يخلصون الفنان يتظاهرون بأنهم متسامحون مع أخطاء وشطط الإنسان. هكذا فالتناقض بين الأخلاق والاستطيقا قد أظهر الإبهام القديم لعلائق المجتمع والفنان، حيث يحاكم الأول الثاني حسب معايير غريبة عن تلك التي تحكم في مغامرته الفنية الخاصة. هل الذي يتخذ موقفا أو يشارك في نشاط ملانم سياسيا من طرف إجماع أخلاقي- اجتماعي، هل باستطاعته أن يبدع عملا أدبيا له قيمة، يتساءل، بحيرة، المواطن الشريفة؟ بتعبير آخر هل الالتقان الفني للعمل يمتلك القدرة الخارقة لتوثيق حكمنا الأخلاقي حول ذلك الذي أخرجنا إلى الوجود؟

إن طرح السؤال بهذه الطريقة، يبقينا في ميدان خبيث كل أنواع الفخاخ والإيهامات، لهذا سنبدل جهدا كبيرا لكي نتمكن من موقعته في مستوى آخر، فمن جهة لابد من الإشارة إلى أن الرأي الجماهيري متغير بسبب طبعه

اللين، بحيث إنه حتى أولئك الذين يتموقعون في ميدان أخلاقي مفتوح على قيم الحرية، والديمقراطية، بإمكانهم، بسبب وفائهم الأعمى لمبادئهم، أن يرتكبوا ويدعموا أخطاء بل فظاعات، ومن جهة أخرى، ففي الوقت الذي تصاغ فيه الأحكام اللوامة أو المؤيدة، لابد من تجنب نسيان أن علاقة الشاعر أو الكاتب المسرحي أو كاتب العمل التخيلي بالمجتمع الذي يعيش فيه، والذي ينفذ فيه الطلب الاجتماعي ليس لها كبير أهمية، بالمقارنة مع العلاقة التي تجمعها بالمتن الأدبي لغته، ومن هذا الأخير بالتراث الأدبي العالمي.

ما إن نتخلّى عن الفكرة الكلاسيكية المتعلقة بالتزام الكاتب إزاء القوى التي تمثل الديناميكية الاجتماعية لبلده، ولزمنه حتى نواجه أخرى تتعلق هذه المرة بالجدع الشجراتي (نسبة إلى التفرع الورقي للأدب الذي يعتبر بتبيلة فيه، إذك نستطيع أن نرى الأشياء أكثر وضوحا، وأن نكتشف قانونها الشخصي للشرف، الذي يمحى أي سبب لوجودها عند النقيض سابق الذكر. إذا كان، كما ألححت على ذلك منذ سنوات، واجب الكاتب الأساسي هو أن يعيد إلى المجموعة الثقافية والسنية التي ينتمي إليها لغة جديدة أكثر غنى من تلك التي تلقاها منها إبان مباشرة عمله، فإن الصياغة الأخلاقية الحتمية تتموقع في مجال يختلف عن ذلك الذي تحدثنا عنه في البداية.

في الواقع، فالكاتب الذي يأخذ عمله مأخذ الجد يواجه منذ البداية، وجود الشجرة التي يطمح إلى تنديدها، وخصوصا إلى إغناء حياتها؛ فبقدر ما تكون هذه الشجرة عالية، كثيفة، سمكية ومتشعبة، بقدر ما تكون امكانيات اللعب، والمغامرة كبيرة، وبقدر ما يكون مجال العمل الفني الذي من داخله يباشر استكشافاته، وأسفاره واسعا. في حين نستطيع بسهولة التعرف على الكاتب من الدرجة الثانية من خلال اختزال ليقته المقلدة- انتسابه على نموذج أو إلى معيار معين- فالكاتب الذي يكون مطمعه ترك أثر، وخلق غصن أو فرع في الشجرة، عليه ألا يخضع لأي تأثير خاص، لأن نهمة الأدبي سيمضيه من الوقوف عند كاتب معين أو عند نموذج واحد، مثل

أسابيع الحديقة



سرفانتس، أو بورخيس،
وسيكون مطمعه امتلاك كل
التراث الأدبي لزمنه.

إن أروع حوار للكاتب مع
الشجرة، هو ذلك الذي
يتم دون اهتمام
بأذواق ومعايير
العصر، يشمل هذا الحوار الماضي

والحاضر ويكشف عن أصول الحداثة في القرون التي
نعنت، ظلمًا، بأنها مظلمة، ويغطس إلى الجذور العميقة
ويكتشف علاقاتها بالثقافات المختلفة، إنها عملية
مبهجة وجنونية هذه التي تحول بشكل مكرر- كما بين
ذلك سرفانتس- جنون الشخصية (personnuge) التي
فقدت صوابها من جراء قراءتها لروايات الغروسية، إلى
جنون الكاتب حيث تنتهي السلطة المضللة للأدب إلى
خلخة العقل.

إن الكاتب الواعي بعلاقاته الثرية مع الشجرة، سيقم
حوارا مع كل العناصر التي تشكل منها: من النباتات
الطرية، الأكثر نعومة، إلى الجذور الفرعية التي من
خلالها تبرز أحيانا التركيزات، والنباتات الطفيلية.
فعندما يصل إلى الطبقات العميقة التي يؤمن بها،
ويكتشف ملتقياتها الخفية مع الأشجار الأخرى، جنبات،
ونباتات الغابة العظيمة للمكتابة، سيصل إلى ذلك إلى
الحرية، وإلى رحابة فكر حداثيتنا القدماء الأصليين:
فعله الأدبي سيكون إذًا نقداً وإبداعاً، أدبا وخطابا
حول الأدب.

إن شجرة ضخمة جدا، كثيفة، ومتشعبة، مثل شجرة
الحروف الإسبانية تقدم وليمة حقيقية للمبدع الملتزم
كلها بعمله الأدبي المتوحد: إن تعدد جذوره اليونانية-
اللاتينية، والعبرية، وتشابكها الخصيب، وتبادلاتها،
وتحولاتها، وكثافتها، وخباياها تقدم له إمكانية نادرة
لتوسيع إبداعه الخاص، ولبسط قواعد لعبه باستمرار في
مجالات جديدة وخصيبة.

يعود اهتمامي، قبل كل شيء، في السنوات الأخيرة،
بكتاب ما قبل النهضة- خوان ريوث «Juan Ruig»,
روجاس «Rojas»، دليكادو «Delicado»، وبكتاب ما بعد

الموديخارية- سان جون دولاكروث «Jean dela crax»
«Saint»، سرفانتس- «Cervantes»، إلا أن تركيب وبنية
أعمالهم لا يخضعان، كما هو الأمر بالنسبة للسابقين،
لنموذج أو إلى معيار معين، لكن هؤلاء هم ثمرة تطور
عضوي محض أو أنهم نتيجة لمنطق الحلم غير القابل،
تقريبا، للفهم، ولهم قرابة من جهة بالعبث اللفظي
للطليلة الفنية لهذا القرن، ومن جهة أخرى بالتعبير
البارع المتعدد الدلالات للمتصوفة.

إن إعادة قراءة سرفانتس من طرف بورخيس، وكونكورا
«Gongora» من طرف ليتمانالما، فجرت في لغتنا تيارا
روائيا قويا، مؤسسا بشكل دقيق على التزام كلي ينفذه
السارد في علاقته بهذه الشجرة المغذية، حيث تصبح
الأوراق كتبًا، ومخطوطات، وحرّوفًا، وقصائد أعمال مثل
«دون خوليان «Don gulan»، خوان بلا أرض «sans tere»
«yuan» أو «مقبرة» «Makbara» ليست فقط روايات، بل هي
نصوص تم تحضيرها من خلال اتصالها بكونكورا
وسرفانتس بـ «كبير الكهنة» «Archipreln»، ليهنا مكونة
معهم بذلك مضلعات، إنهم نتاج إغارة استحواذية في
الشجرة، وفنادثها المتوالدة.

إن اكتشاف العلامات غير الملتبسة للحداثة، في
استقبالية وانفتاح من القرون الوسطى، وفي امتداداته
الموديخارية، والرجوع مرات عديدة لجنون سرفانتس،
وإلى العبثيات الرائعة لسان جون دولاكروث، وإلى
العبقرية المتوهجة لكونكورا، هي أحسن الطرق لإظهار
الوفاء الوحيد الذي علينا أن نطالب به المبدع: التزام
شغوف، ومطلق وامتصاصي بالقرب من الشجرة التي
تغذيه، والتي سيقدم إليها، ذات يوم، بتواضع وحب، إذا
استطاع ذلك، ثماره الخاصة والمتواضعة.

عن كتاب:

Yuan Goytisola
L arbre ale la littevatuse
Librairie Arthème fayand, 1990 (PP.269- 273) .

كارمن

البحث عن

جواد الأسدي*

مشهد أول

جمال يعزف على آلة (الكونتر باص) أو (الفيلون)
وذلك لتطرية أصابعه، بعد خروجه من المستشفى،
بينما هو مستغرق في العزف، تدخل في عمق المسرح
الممثلة المعروفة نهاوند، التي تقف في مكانها
مستمعة إليه دون أن يحس بوجودها، بسبب غيبوبته
خلال العزف.. ما أن ينتهي من عزفه وبعد فترة صمت
قصيرة تشعره بوجودها.

نهاوند: (تحمل باقة من الزهور)

الحمد لله على سلامتك!

جمال: (بارتباك) متى أتيت؟

منذ متى أنت هنا!

نهاوند: بشغف شديد، استمتعت الى عزفك!

جمال: (بخجل) اليوم صباحا خطرت ببالي!

(يستدرك) قصدي، يوميا استحضر اسمك!

يا له من شرف أن تزورني امرأة نبيلة مثلك!

نهاوند: اعذرني لأنني لم استطع أن أزورك في
المستشفى أكثر من مرة، أنت أدري بطروفي

امرأة مثلي!

جمال: إنني أعذكرك، بمعرفتي القامة بطروفك!

* مخرج وباحث مسرحي من العراق.

نهاوند: لكن ما سمعته توا شيء رائع؟
جمال: لا تريكينني باطرائك!
نهاوند: أبدا، إنني صادقة فيما أقول!
جمال: أشكر لطفك! أصلا امرأة مرهفة مثلك تستحق
أكثر من..

نهاوند: (تقاطعه) هل هذه الموسيقى من تأليفك!

جمال: طبعاً! كلفني أحد المخرجين بذلك.

نهاوند: أظن إن ما سمعته يتعلق بشخصية كارمن إن
لم أخطئ!

جمال: صحيح!

نهاوند: تسحرني شخصية كارمن، دائماً أحلم بأنني
سأمثل هذه الشخصية ذات يوم!

جمال: هل ستصدقيني إذا قلت لك بأنك كنت مصدر
إلهامي في تأليف الموسيقى التي استمتعت إليها توا؟!
ثم إنني كنت استحضر شخصك دائماً، ساعات سقوطي
في النوبة والألم! وأنا على سرير المرض.

يدخل بسام حاملاً الزهور وقناني التبغ

يفسد دفء الحوار بين نهاوند وجمال!

بسام: خروجه سالماً من مرضك هو عيد ميلاد جديد
لنا جميعاً!

كل عام وأنت بخير.

في هذه اللحظة كل الراقصين، تلاميذ كارول فيحدثون صخباً عارماً.

كارول: احملاًوا الشموع

بسام: سيداتي، سادتي، بهذه المناسبة الأنيسة، الحلوة، يقدم لكم كل من مهرج السيرك بسام ومهرجة السيرك كارول، هذه الرقصة، رقصة النبيذ!

كارول: سزققص ولكن على وقع موسيقى الموسيقىار العظيم جمال..

جمال: (بخجل وبهذوء) بكل حب!

صمت، يتوجه نحو الكونترباس ثم

بعد لحظات يبدأ بالعزف؛ كل من بسام وكارول والآخرين يرقصون رقصة غير جدية، يعم جو من الضحك والرقص والتهريج، ثم يتلاشى ذلك تدريجياً....

جمال: لم أنت حزينة ومحبطة!

نهاوند: لست حزينة ولا محبطة أبداً!

بالعكس أنا سعيدة بخروجك من المستشفى!

جمال: إحساسك العميق بي سيدفعني لمقاومة مرضي! نهاوند: كل ما هو مطلوب منك، هو أن تخلق موسيقاك الكبيرة!

جمال: سأحاول!

ونهاوند: نخبك!

جمال: بصحتك!

يشريان، بينما بسام وكارول،

يحاولان اقتحام الانسجام بين جمال ونهاوند.

يجران جمال للرقص، يرقصان بشكل مفتعل ثم يتوقفان.. بعد الرقص..

نهاوند: اعذري جمال، يجب أن أذهب!

جمال: لا، ما زال الوقت مبكراً!

نهاوند: تركت الصغير لوحده.

جمال: اعرف بأنك تضايقت من سلوك بسام!

انه يفعل كل هذا الصخب لكي يجذب اهتمامك فقط! بسام مازال يهيك!

نهاوند: لا، العلاقة معه تحولت الى شيء آخر!

جمال: كان يعشقه بجنون!

نهاوند: كان.. ثم انتهى.

جمال: لكنه، مازال يعيش على وقع تلك الأيام!

بسام يعانق جمال بعنف، ويسلم على

نهاوند، في نفس الوقت تدخل كارول حاملة باقة كبيرة من الزهور وبعض علب الحلوى.

كارول: الحمدلله على سلامتك!

جمال: أشكر لطفكم ورفقتكم.

يعانق كارول، بينما بسام ينهمك في تحضير الطاولة والشراب، وإشاعة جو عذب من المرح.

والله لولا صداقتكم الأصيلة ومشاعركم الجياشة نحوي لالتهمني المرض!

بكم شددت عزمي وقاومت ظروفي الصعبة!

كنت أتوقع دائماً ان تكونوا بمثل هذه الشفافية، والعذوبة والاخلاص لي! أعترف بأنني أتعبتكم بالروح والمجيء من وإلى المستشفى!

صدقني لا أعرف كيف سأرد هذا الجميل! وهذه الرأفة. بسام: أنسى هذه الخطابات الخرقاء وتعال لنشرب نخبك!

كارول: (بسام وكارول يصرخان ويغنيان بصوت عال)

آيين المفتاح!

يحدثون دويماً وصخباً فرحاً بخروج جمال من المستشفى

بسام: ماذا تريدان أن تفتحي؟

كارول: قنينة النبيذ يا (أهبل)

بسام: (بلكنة أويرالئة) هذا هو مفتاح النبيذ!

يمد كلمة نبيذ.....

كارول: وأو... اسكب النبيذ في الكؤوس.

نهاوند: (تتفرج على بعض الكتب)

بسام: لنضو الشموع.

جمال: (يحب) نهاوند، ما بك

ساکتة، انضمي إلينا!

نهاوند: اسكب لي كأساً من النبيذ!

جمال: (يسكب النبيذ لها، الآخرون يسكبون لأنفسهم) كارول: (بشكل اعلاني) هيا، هيا، ارفعوا كؤوسكم الى فوق!

بسام: نخب جمال!

الجميع يرددون.

يشربون النبيذ جرعة واحدة! يدخل

نهاوند: انتبه، هذه هي المرة الثالثة التي توجل فيها موعد قدومك! ان فعلتها مرة رابعة سأترك البيت بمن فيه!

جلال: حتى زكريا!

نهاوند: حتى زكريا!

جلال: مستحيل!

نهاوند: لماذا؟

جلال: لأن لديك أطيّب قلب!

نهاوند: قل أطيّب كلب ولا تقل أطيّب قلب!

مع السلامة!

تغلق التليفون..

جلال: (تحت السبوت)

أتغلق التليفون بوجهي

يدير الرقم مرة ثانية!

نهاوند: لا تا!

لا تا: Yes madam

نهاوند: هل أطلعمتي زكريا؟!

لا تا: Yes madam

نهاوند: نظفتيه!

لا تا: Yes madam

نهاوند: هل وضعت له التحميلة؟

لا تا: No madam

نهاوند: وماذا تنتظرين؟

لا تا: Yes madam

نهاوند: لماذا لم تعطه التحميلة في الوقت المناسب؟

هاه!

لا تا: Sorry madam

جلال: آلو.. آلو.. آلو

ينقطع الخط

خطوط حقيرة....

نهاوند: خذي زكريا الى سريره لأنني سأخرج إلى العمل!

سأكون طوال هذا اليوم في التصوير!

ضعي اللحمة على النار انتعي الفاصوليا! واكتبي اسم

الأشخاص الذين سيتصلون تليفونيا.

لا تا: Yes madam

ما زال الطفل يبكي....

جلال: آلو.. نهاوند... آلو آلو....

يا الله، ما هذه الخطوط التعسة!

نهاوند ترتب شعرها وملابسها، ومكياجها...

إطفاء تدريجي.

مشهد ثالث

تسلط البروجوكتورات والكاميرات على مقهى بمحاذاة

البحر حيث يستعد الممثل والراقص بسام لأن يلعب

دور الجارسون في فيلم (الجارسون العاشق) حيث إن

نهاوند ستؤدي دور العاشقة.

إن تأخر نهاوند عن الحضور في الوقت المقرر أريك

الممثل والمخرج والمصورين.

بسام: (في حالة قلق) إن تأخير الممثلين عن موعد

التصوير هو استهتار بالزمن.

المخرج: دائما كانت نهاوند منضبطة في مواعيد

التصوير!

بسام: لكن ساعة كاملة مرت على موعد التصوير!

المخرج: اتصلنا ببيتها، لكن لا أحد يرد على التليفون!

يجب أن ننتظر قليلا.

بسام: لست كومبارسا ولا ممثلا هاويا لكي احتمل

هذه الاهانات!

المخرج: أرجوك لا تبالغ بردود افعالك فتوتر جري

العمل، انتظر، وستأتي حالا!

بسام: لن انتظر، سأترك التصوير وأذهب!

المخرج: بسام، حين كنت على ونام معها كنت

تنتظرها أكثر من ساعة وساعتين يجب أن تنتظرها

الآن! لأنها كانت ذات يوم أحب الناس إليك!

بسام: كانت، أما الآن فقد تحولت الى امرأة أخرى!

المخرج: أقسم بأنك ما زلت تموت فيها!

بسام: لا، أنت، واهم، لم أعد أحبها وهي تكره أن تسمع

اسمي..

تدخل بهدوء..

نهاوند: اعتذر عن التأخير بسبب حادث السير الذي

أغلقت الطرق!

بسام: لا يمكن القبول بمثل هذه الأكاذيب!

لسنا جنودك ولا خدمك كي نظل ننتظر

مجيئك منذ الساعة التاسعة صباحا، انظري، الساعة

الآن، الحادية عشرة!

نهاوند: اعتذر يا سيدي اعتذر، ألم تسمع اعتذاراي!

الضوء على المقهى البحري!
يستعد بسام، واقفا في عمق المسرح، بينما نهاوند
تتحرك قلقلة ثم تأخذ مكانها على الكرسي!
المخرج: Stand bay
مصورين
إضاءة
ممثلين

صمت طويل

جمال، هل أنت مستعد!
جمال: جاهز يا أستاذ، جاهز!
المخرج: One, Two, Three
اكشن، كيو، أبدأ جمال

جمال يبدأ بالعزف على
الكونترياباص وعزفه الرقيق يؤسر الجميع، يتقدم بسام
من بعيد.. ريح خفيفة تتصاعد، نهاوند تجلس
منتظرة..

الجارسون: مساء الخير سيدتي.
مرحبا بسيدتي، كيف أحوال سيدتي!
نهاوند: علبة بالبورو من فضلك!
الجارسون: حاضر سيدتي!
نهاوند: بسرعة أرجوك!

الجارسون: مستعجلة سيدتي؟
نهاوند: نعم، مستعجلة! هل ستحقق معي!
الجارسون: بسرعة، على جناح الطير، كالبرق سيدتي!
نهاوند: لم لا تتحرك، امشي!
الجارسون: سامشي، سامشي، سامشي (لنفسه)
يذهب ويعود

بسرعة!

السجائر، السجائر
نهاوند: افتح العلبة (تنظر الى ساعتها بقلق)
الجارسون: نفتح العلبة!
نهاوند: اعطني سيجارة (تتلفت)
الجارسون: بالتأكيد سأعطيك سيجارة!
نهاوند: ألدك كبريت!
الجارسون: سيدتي، إن لم أعثر على الكبريت سأشعل
السيجارة بقمي الملتهب! انظري إلي، أأنت أشبه الفرغ
المشتعل.

بسام: لا أقبل هذا النوع من الأعداء!
نهاوند: هل مازلت ثملا يا سيد بسام! لماذا تخاطبني
بهذه اللهجة!

بسام: لم أعد مستعدا للتمثيل أمامك!
نهاوند: (ببرود) اعتذر إذن وأذهب!
المخرج: إلى أين سيذهب! أرجوك أوقفوا هذه المهزلة،
إن لم نصور هذا المشهد اليوم لن يكتمل الفيلم، وإن لم
يكتمل الفيلم سيقدسونني إلى المحكمة بتهمة
الاختلاس أو بتهمة عدم احترام العقد المبرم بيننا!
أمامكم عشر دقائق إلى ربيع ساعة لكي تكونوا
جاهزين للتصوير! وإلا سيتوقف قلبي! هيا يا شباب،
أين المصورون؟

المصورون: حاضرا!
المخرج: أرجو من الأخوة المصورين أن يستعدوا خلف
كاميراتهم! أين مدير التصوير؟
مدير التصوير: حاضر أستاذ!
المخرج: ومهندس الصوت!
مدير الصوت: مستعد!

المخرج: كما يعرف الجميع فإن هذا المشهد سيكون هو
المشهد الأخير من فيلم (الجارسون العاشق) الذي
شاءت الظروف وتقلبات المناخ أن نؤجله أكثر من
مرة!

الممثلة النجمة القديرة نهاوند ستؤدي دور العشيقة
أمام الممثل القدير بسام سيلعب دور الجارسون
العاشق! أرجو أن يكون الجميع على استعداد كامل
للانطلاق!

يدخل جمال حاملا آلهة!

المخرج: جمال أتيت في الوقت المناسب!
جمال: أعتذر عن التأخير بسبب سوء حالتي الصحية!
فعلا يبدو التعب على

وجهه.

لكنني الآن مستعد!
المخرج: هيا لديك عشر دقائق فقط!
حضر نفسك...

جمال يدندن ويدورن الكونترياباص
الذي يعطي مناخا لذيذا.
تتغير الإضاءة تدريجيا، تعتم قليلا ثم تعود ليسلط

يشعل السيارة

نهاوند: ماذا تقول؟

الجارسون: لا شيء لا شيء، هل تنتظرين أحدا سيدتي!

نهاوند: اعطني كأسا من الكونياك!

الجارسون: بكل سرور! أي نوع من الكونياك...

نهاوند: أي نوع!

الجارسون: لدينا كونياك اسمه بونا بارت، هوفمان،

أورسن ويلز!

(يضحك)

نهاوند: (تصرخ) أتمزح معي يا أرعن!

هات الكونياك!

يجلب لها الكأس الأولى

جمال يقترب من آتله ليكون بقرب

نهاوند:

جمال: ماذا تحب أن تسمع الأميرة!

نهاوند: أعزف لي معزوفة الأميرة المنتظرة!

جمال: لا يوجد مثل هذه المعزوفة أيتها الأميرة

المنتظرة!

نهاوند: ألغها!

جمال: من أهلك فقط سأفعل ذلك يا قمري!

نهاوند: نعم.. ماذا قلت؟

جمال: قلت يا قمري!

يعزف شيئا

مرتجلا

نهاوند: أريد كأسا أخرى من الكونياك! أين الجارسون!

(تصرخ) جارسون! أين أنت أيها الجارسون!

لقد اختفى فجأة!

يدخل الجارسون ولكن بملابس غريبة يتقدم بهدوء،

بينما جمال يعزف بتوتر ورقة!

نهاوند: تأخرت (بعنجهية)

العشيق: نعم تأخرت!

نهاوند: ولماذا تأخرت!

العشيق: هكذا، تأخرت!

نهاوند: ذات يوم كنت تسبقني الى المواعيد كالكلب.

بسام: ستوب! (يصرخ)

المرجع: لماذا أوقفت التصوير!

بسام: لا يوجد في النص كلمة كلب! أضافت هذه

الكلمة من عندها!

نهاوند: (تضحك الى حد الهستيريا)

المرجع: يا مدام نهاوند، لماذا أضفت كلمة كلب!

بسام: لكي تهينني! تريد أن تنتقم مني!

المرجع: يا مدام نهاوند أرجوك...

(نهاوند تضحك)

بسام: إن أضافت أية كلمة من خارج النص، بدوري

سأضيف جملة تخلخل كيائها!

المرجع: على كل ممثل أو يعود الى النص!

نهاوند: (ببرود) خرجت الكلمة مني بشكل تلقائي،

اعتذر، سألتزم بالنص!....

المرجع: من يضيف كلمة واحدة على النص سأقدمه

الى المحاكمة! مفهوم! سنعيد المشهد من لحظة دخول

العشيق! مصورون، كاميرات، ممثلون، حاض، اكشن..

صمت. ثم يبدأ جمال مرة أخرى بالعزف.. الريح

خفيفة وباردة يتقدم العشيق من بعيد

نهاوند: تأخرت؟ (يغضب)

العشيق: نعم تأخرت..

نهاوند: لماذا! (تضحك مرة أخرى)

العشيق: هكذا تأخرت..

المرجع: ستوب، عليكم أن تعيدوا تمثيل المشهد بنفس

روحية وحساسية الأداء الأول أرجوكم، أتوسل اليكم..

صمت طويل: تتغير الاضاءة، جمال يبدأ بالعزف،

الريح الخفيفة تتصاعد، والعشيق يتقدم..

نهاوند: تأخرت!

العشيق: نعم، تأخرت!

نهاوند: لماذا (بألم)

العشيق: هكذا تأخرت (باستهتار)

نهاوند: ذات يوم كنت تسبقني الى المواعيد!

العشيق: كنت، نعم، كنت...

نهاوند: كنت نعم كنت (بسخرية- تقلده)

العشيق: كنت أسبقك الى المواعيد لأنني كنت شغوبا

بك!

نهاوند: وعندما ركعت ويكيت عند قدمي! هاه، لماذا

فعلت ذلك.

العشيق: كنت شغوبا بك!

نهاوند: والآن!

المشيقي: الآن، لا شيء، الآن مات كل ذلك الشغف!
نهاوند: أتريد أن تعرف كيف سيكون مصير حيناً؟
رسائلنا، هدايانا!

المشيقي: لا أريد أن أعرف، لأنني أخرجتك من داخلي
ورميته هناك في البعيد؛ وإلا كيف استبدلتني بذلك
الجاموس البري زوجك، كيف؟
نهاوند: هذه هي رسائلنا ونصوصك وهداياك!
تضع البنزين عليها وتحرقها!

لا، لا، قبل أن تصير
رماداً، سأقرأ لك مقطعاً
من آخر رسالة كتبتها لي!
عندما كنت شغوفاً بي!

(تقرأ): الطريق إلى منصتك محفوف بالتبتل! (بسفيرة)
طوبى خصلات شعرك إلى مقام القصيدة المشفوعة
بنيران الغجر!

المشيقي: (يصرخ بجنون) أرجوك أوقفني هذه المهزلة!
نهاوند: سيحضر الليلة كل ناصري
البلبل والصنوج وحاملي الرايات:
النيران بحطبه الطري

ستضيئ الممشى الذي تسلكين!
المشيقي: أوقفني هذا الهراء!
تحرقينني، أم تحرقين رسائلي!
نهاوند: كلاهما! أحرقك في رسائلنا
وأحرق رسائلنا فيك!

المشيقي: كم يذبحني الندم لأنني رضيت أن أعيش معك
كل تلك الليالي والنهارات!
انظري كل شيء يتحول إلى رماد...
لقد حولتني إلى رماد!

يسكها، يهزها، يرميها على الأرض
الريح تتصاعد تطفأ الأضواء ضوءاً
ضوءاً، جمال وحده على المنصة
يضرع القوس بأوتار الكونترباس!
التصفيق يدي من كل مكان!
ينتهي المشهد!

مشهد رابع

كارول تقوم بتدريب عدد من الراقصات والراقصين
على رقص يخلط بين إيقاعات الفلامنكو من جهة

والإيقاعات العراقية من جهة ثانية وصولاً إلى
لحظات ابتكار موسيقي جديد يعطي للموسيقى
واللرقص عناوين جديدة.

ربما تكون هذه الملاحظات مهمة جداً لمصمم الرقص
والموسيقى الذي يضع هذا العمل بعيداً عن التكرار
والإعادة والكلشيهات للظفر بعمل مسرحي درامي،
كيروكرافي، ذي نكهة مختلفة، مبتكرة!

تبدو هنا كارول كمدرسة رقص أكثر ميلاً لإعادة
تشكيل الأجساد والاشارات بما يعني إعادة تركيب هذا
النسيج الجسدي نحو العنف والرقعة، وفي وحدة كلية
تضع شهوة الرقص ولذة الراقصين في مرتبة عالية
من التجلي والصعود بما يخدم النص الدرامي
وجزئيات الشخصيات المتناحرة.

كأنما في المسرحية كلها ثمة عرضان أحدهما
كيروكرافي والآخر درامي يغرف من نص مسبوک، لكن
في وحدات من الانصهار والتضاد.

مشهد خامس

بيت نهاوند وجلال، التليفون يرن، لكن نهاوند
مشغولة بالولد.

نهاوند: ظفك الولد؟

لاتا: Yes madam

نهاوند: عندما أموت

اكتبوا على عبقري Yes madam

تلتقط التليفون، مرة أخرى ويظهر جلال تحت الضوء
في إحدى زوايا المسرح!

جلال: حبيبة روحي نهاوند!

نهاوند: يعني أنك ستؤجل قدومك!

جلال: أنت حبي الوحيد!

نهاوند: التأجيل أصبح مؤكداً

كلما تمادي في الكذب أصبح عدم
مجيبك محتماً.

جلال: يا أم زكريا الرائعة!

نهاوند: أعرف أنك بأكاذيبك وألفاظك المعسولة،
أصبحت محترفاً في اللعب علي!

انك تستغلني وتستهر بي!

جلال: بسبب مشاكلي مع الممثلين الأوغاد علي أن
أؤجل مجيئي.

زكريا يبكي ولاتا تصدر أصواتا لكي

تسكته!

نهاوند: خذي الولد الى الغرفة (بعنف)

لاتا: Yes madam.

نهاوند: تفضل، تكلم يا مخرج الروائع!

جلال: لا تتحدثي معي بهذه الطريقة!

نهاوند: لا، سأحدثك معك بقسوة أشد،

إن لم تضع حدا لهذه المهزلة!

جلال: نهاوند، أنت ممثلة وتعرفين معنى أن يكون

العرض غير مكتمل!

نهاوند: حولتني الى كنية، إلى خزانة يا سيد مخرج!

جلال: أتريدين أن أترك عمل ثلاثة أشهر وأتي إليك!

نهاوند: بالطبع لا.

جلال: هل يوجد مخرج (حمام) يمكن أن يترك

مسرحيته قبل الافتتاح!

نهاوند: نعم يوجد (حمير) بالجملة.

يضحون بأعمالهم من أجل زوجاتهم وأولادهم!

جلال: لست من هؤلاء (الحمير)!

ابحثي عن (حمام) آخر إن

نهاوند: يا مخرج المصائب، أنت موجود في القاهرة

ليس بسبب افتتاح العرض، هناك أمر آخر!

زكريا يصرخ بعنف

نهاوند: أعطيه (قنينة) الحليب.

جلال: (صمت)

نهاوند: ألم تفهم قصدي!

جلال: أرجوك لا تشكي بي!

نهاوند: مللت من وحدتي، مللت! مللت، مللت،

انتهى الأمر، لم يعد يهمني،

لا سفرك ولا عودتك!

جلال: إن لم تصغي إلي سأقفل الخط!

نهاوند: أقفل الخط!

يتصاعد صوت زكريا

جلال يقلل الخط فعلا!

لاتا: مدام، زكريا يريد

شوكلاته!

نهاوند: (امشي) اللعنة عليك

وعلى أبوزكريا

يرن التليفون مرة أخرى

لاتا تلتقط التليفون!

لاتا: ألو... بابا... بابا

(بفرح) تريد ماما!

نهاوند: قولي له غير موجودة!

لاتا: غير موجودة!

لاتا: ماما، (بابا يريد الكلام ويه أنت)

جلال: شتمتني هاه!

نهاوند: نهاوند: أقسم بالله العظيم

لا يوجد أي سبب يؤخر عودتي سوى مشاكل المسرحية!

هذه أعصابك أرجوك! زوجتي، وردتي، حلوتي.

نهاوند: (طرز) بالزواج، ويزوجتك الحلوة!

لم أعد حلوة.. صرت كالفرازة!

لاتا: (مدام، هاه زكريا طلع دم)!

نهاوند: (تصرخ بجنون وتترك التليفون)

جلال: ألو... ألو...

نهاوند: ماذا

حصل لزكريا!

ردي علي

تصل التليفون

وزكريا بين يديها!

لاتا: مدام نهاوند، مدام نهاوند

نهاوند: (تصرخ) أغربي عن وجهي!

لماذا تضعين معجون

الطماطم هنا يا غبية!

جلال: ألو... ألو...

يا الله.. لماذا لا تردين علي!

لم أر امرأة بهذا القدر من العناد!

نهاوند: ماذا تريد، ماذا تريد؟

جلال: ماذا حصل لزكريا!

نهاوند: خائف على زكريا! (بتهكم)

لا تخف، كان يأكل معجون الطماطم فاعتقدت لاتا ان

الدم يخرج من فمه!

جلال: اهدائي أرجوك!

نهاوند: شبع من نصائحك!

لم أعد أطيق البقاء في البيت!

تعال بسرعة وخذ ابنك!

أريد أن أنفذ بجلدي!

إطفاء

هي أزياء،

وهي تصوير فوتوغرافي،

ولكن

هل هي فن؟

غالية آل سعيد*

لقرون خلت كانت النظرة الغربية الى الفن من حكم النخبة. بالرغم من محاولات جرت في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين من قبل مصممي الاتجاه السائد الانجليز من أصثال ويليام موريس (١) وكريستوفر دريسر (٢) لتبسيط الفن وجعله جماهيرياً، فقد ظلت هذه النظرة حتى بالنسبة اليهم تعبير الفنانين المهرة الهادف الى تقدير المتعلمين بكفاية ليفهموا القيم الجمالية العامة. سوف تبحث هذه المقالة واحدة من الحركات المناهضة لحكم النخبة في الفن، وهي حركة تؤثر في كل أنواع الفن، ولكنها أكثر وضوحاً في الطريقة التي تغيرت فيها الأزياء الأوروبية ما بين الستينات والوقت الحاضر. يعود أصل مثل هذه التغييرات الى أواخر القرن التاسع عشر، ولكنها أصبحت قوية التأثير بين المعتدلين الأمريكيين.



* باحثة وأكاديمية من سلطنة عمان.

استحدث الفنانون المعتدلون الأمريكيون في أواسط الستينيات نموذجاً آخر من نماذج التهرب من العصرية التقليدية وذلك برسم أشكال بسيطة، فارغة، هندسية اتصفت بالتناظر الشكلي، وخلوها من التركيبة المتعارف عليها، والقليل من اللون، أن «الأشكال البسيطة» (الموجودة)... بين الرسم والنحت، زعم منها جعل المتفرج مدركاً لافتراضاته أو افتراضاتها الادراكية-الحسية، والتوقعات الحضارية، والقيم الفنية. في نفس الوقت، فإنهم قد رفعوا من مستوى الأشكال المنتجة صناعياً، والتي استعملت بشكل مكرر، إلى ثقافة الفن. (٣)

تم التعبير عن جمالية هذه «الأشكال البسيطة» في هيئة الأزياء والتصوير الفوتوغرافي، حيث اقتطعت التوقعات الحضارية بأفكار جديدة من الاعتدال لا تصدق، ان الجانب الصناعي (الأشكال الوظيفية، المكررة، ولكن المصممة بمستوى عال) هو بنفس القدر مهم في تصاميم الأزياء منذ الستينات، والطريقة التي قام بها التصوير الفوتوغرافي في البحث عما كان يُنبئ في مكان آخر باعتباره «سريع الزوال» ورفعها إلى منزلة «فن».

كما أريد أن أتحدث عن الدور الحيوي الذي لعبه الحيز الذي يعيشه الفن (وحتى الفن المعتدل أو سريع الزوال) - المكان الذي يطور، ويكتشف، ويعرض فيه. (أقصد بكلمة «الحيز» على وجه التحديد المنابر التي منحت أي فنان النصوص-اللحن، الشعر، الكتابة أو الأزياء). سأركز على الأزياء (مع انه قد يكون هناك من يحرم إعطاء مجال للأزياء بين الفنون العظيمة، فاني سأفترض بأن الأغلبية ستتفق بأن مقدار التفكير والجهد الجرافي المستخدم، وخاصة الآن، يكفي لمجادلة هذه النقطة)، والتصوير الفوتوغرافي، ومادامت سأتطرق أيضاً إلى الأشكال الأخرى من الفن عندما أتصور بأن الحديث عنها سيلقي ضوءاً على الموضوع، فاني أريد بالتحديد أن أسبر غور الرابطة الموجودة بين الأزياء والتصوير الفوتوغرافي، وأخذ بنظر الاعتبار أهمية الحيز الذي يعرضان فيهما.

إن الحضارة أو الثقافة، بالطبع، تعني التأثير، ولا توجد حضارة ما على الأرض لم تنعم بمحفزات خارجية عديدة ومتنوعة. بالتأكيد ان العوامل المؤثرة على أوروبا من بقية

أنحاء العالم قد أثبتت أهميتها الكبرى. ان تأثير الصين وشبه القارة الهندية والشرق الأوسط على أوروبا (وخصوصاً على المملكة المتحدة) قد بدأ بجديّة في أواسط القرن السابع عشر، ونما إلى الكمال في عدد من أواسط الفن المختلفة. يمكن مشاهدة تأثير العالم العربي بشكل خاص في استعمال النقوش بتفصيل (كمثال)، على الحفز والزجاج البلوري «الكريستال»، وبشكل نموذجي على بعض أعمال مصمم الزجاج الفرنسي، رينيه لاليك.

بعد الحرب العالمية الأولى، وحيث أصبحت الأزياء أبسط جذرياً وأكثر تحرراً وأسهل استخداماً، أطلق المصممون الأوروبيون تصريحات ظنّت للتغييرات الديمقراطية مثل منح حقوق المرأة. (لا شيء يضرب المثل على هذا الأمر أكثر من إبداعية «شانيل»، على سبيل المثال ابتكارها لـ«الثوب الأسود الصغير». (٤) ومع ذلك، فقد كان لليابانيين أبلغ الأثر على الأزياء الغربية. ومع ان اليابانيين يشبهون إلى حد كبير الغرب بعدة طرق فيما يخص تناولهم للتجارة والإعلام، فعندما يصل الأمر إلى جمالية التصميم فإن تقاليدهم الفنية هي قوية. ربما كان يمكن التنبؤ بتأثير المصممين اليابانيين على الأوروبيين. مع بداية السبعينات، كان سلوك المصممين اليابانيين الشباب الجدد يختلف عن نظرائهم الأوروبيين، وكانت هذه الأخيرة الأساسية (اعتبرت في البداية غريبة في الأطوار) هي التي فتنت الغرب. تطورت التصاميم اليابانية بسرعة إلى ظاهرة عظيمة، شملت أساليب مختلفة لمعالجة الأقمشة، والألوان وفوق كل ذلك جمالية الملابس في الشارع - الحيز الذي تحتله. ولكن حتى المصممين اليابانيين كان عليهم أن يحسوا في البداية طريقهم. على سبيل المثال، قال «ايزي ميأكي» بعد بدئه التصميم، «شعرت بأن كوني يابانياً سيحزنني - ولكنني كنت أدرك القليل بأن كوني يابانياً سيحزنني في الحقيقة». بعد التأثير الياباني، كان على العديد من سيماء تصاميم الملابس النسائية أن تعود إلى لوحة الرسم الأولية. توجب قبولية أقمشة جديدة ووضع أشكال لها، وطباعتها وتلوينها لكي توفر مجموعة من التفاصيل، والأشكال وبالتالي الأنماط الثورية لمرتبديها (ولأولئك الذين رأوا الملابس وهي تُلبس). أصبح خليط من الوظيفية، والجمالية والراحة المنضبطة علامة مميزة لأكثر التصاميم

في النصف الثاني من القرن العشرين، جرت سلسلة من الاعتداءات على مفهوم ما يمكن ان يكونه الفن. كانت محركات هذه الثورة متعددة - بما في ذلك وسائل الإعلام الجماهيرية العصرية (خاصة الفيلم والتلفزيون)، وتأثير طبقة وسطى عالمية جديدة ذات توجه استهلاكي، وتوسط دولة قوية الشأن أيديولوجياً (الولايات المتحدة الأمريكية)، ورغبة متنامية بين العديد من طبقات مجتمعات كثيرة التنوع للتعبير عن الذوق الشخصي بدلاً من الطاعة القبلية. أرادت الصفوة المبدعة للقرن العشرين أن تبين بأن الفن ليس دوماً لعبة النخبة. بدلاً من ذلك فإنه ينبغي دمقرطة الجماليات المعقدة (الفكرة العامة عن الجمال والقبح، النقاء والتحريف)، وأن تتوافر لكل من يتجول في شارع بلندن أو باريس أو عبر متنزه بنيويورك.

إن التغييرات الاجتماعية في الثلاثين عاماً ما بين ١٩٦٣ (حسب فيليب لاركن، عندما «بدأ الجماع» (٥) ١٩٩٢، قد تحدث الموقف الزائف للجمالية باعتبارها غير تجارية في الحقيقة، مع التسليم بأن التجارة قد لعبت دوراً بالفعل في عملية التعبير الفني. هذا التغيير الأيديولوجي كان الممهد لثورتَي يهوحي باماموتو وجيورجيو أرمان، التي أقرت سوية بالتجارة ونقيضها - البساطة.

ربما تأتي فلسفة البساطة جزئياً من الاعتقاد بأنه مع التصنيع والربح والصخب الملازم للحياة، وضع عبء على الروح البشرية بما يلهبها. كان لكل عهد بارز لثورات مرتدة متزهدة: طوائف سفر الرؤيا في القرنين الأول والثاني، المستعدين والرهبان المسيحيين في القرن الثالث وما بعده، صوفيو بدايات الإسلام (٦)، والمتطهرين الأوروبيين في أواخر القرن السادس عشر. لذا فقد انسلت البساطة من وإلى الفن الغربي محافظة دوماً على علاقة متوترة مع التصاميم الأكثر تعقيداً، وأحياناً كانت لها السطوة. على سبيل المثال، رسومات «ال غريكو» الشخصية والمقدسة، انفجار البساطة الذي لا يصدق عند «تيرنر» في رسوم السطوح والدوامات، تصغير «ويستلر» و«مانيت» لمشهد مدينة لندن وتحويلها إلى صبيغية (نسق لوني) و«بعد، وسلخ» «فرانسيس بيكون» للحم البشري حتى يمثل كل رسم شخصي حالة ما بعد الوفاة للحظة في حياة فرد ما. تشبه الحالة تقريباً وكأن طرفي

الحدثة. أصبحت الإشارة إلى البساطة ناجزة، والأمر الأهم يتم نقلها إلى كل مظهر من مظاهر الحياة المعاصرة. لم تغلب هذه الثورة - ثورة البساطة - مخيلة الكثيرين خارج أوروبا واليابان. إن سلوك البلدان النامية نحو البساطة هو أنها غير اعتيادية، بدعة، وأمر مرفوض من قبل أناس لا يفهمون أكثر من غيرهم. إن رد الفعل هذا متوقع، معتبرين أن من علامات الفقر هو طراز حياة مقيد بالبساطة، طراز حياة يريد أكثر من ثلث سكان المعمورة التخلص منه. وهم قد يعتبرون أية فلسفة للبساطة كمؤامرة شيطانية تحاول إرجاعهم إلى الوراء. إن أكثر ما يُصمم ويُباع في مثل هذه البلدان لا يزال منمقاً، ومزخرفاً ويمتثل إلى الحكمة السائدة «أكثر يعني أكثر». ومع ذلك، كان المقصود من فكرة البساطة أن تكون ملائمة بدون استثناء - تعبير عن الحرية الشخصية. إن عدم الاستثنائية هذه هي «مركز قوة» البساطة، مادامت التفاصيل الخاصة بالحضارة التي تلون الفن إلى هذا الحد قد أزيلت لصالح الجوهر الشمولي.



ذلك فإن لدى مصممين مثل ياماموتو القابلية أن يقضوا على افتراضات تخص ما هو جميل، وما هو مؤثر جنسياً، وما هو جبار. مع أنه تُصنَّع كميات ضخمة من أفضل الأزياء والاكسسوارات ذات الجودة العالية وتباع إلى الدول النامية كل عام، فإن الافتراضات التي يقدمها ياماموتو يندر أن تجد طريقها إلى جدول الحوار. وبالرغم من الصناعات الضخمة لآسيا وأمريكا اللاتينية التي تنتج بضائع مزيفة (ساعات، ملابس، أقراص معدنية مدمجة، وحتى بغرابة تامة، مواد غذائية بعلامات مسجلة مثل بسكويetas نابسكي) فإنه لا توجد دعوات لتزييف التصميم المعتدلة - مرة أخرى، لأن مثل هذه التصميمات تحتاج إلى أعين ذات خبرة في هذا المضمار لكي تثنى. تحتاج الاعتدالية، أكثر من التعبيرية الانبساطية، إلى موقف وفهم كاملين لكي تترجم ما يوجد وراء التصميم. إن البساطة، في الدول خارج المجموعة الأوروبية، غير مفهومة: المطلوب والأكثر تثنياً هو الأكثر من كل شيء، وليس الأقل - وهذا رد فعل معقول لمعاناة الفقر إن التصوير الفوتوغرافي، في هذه البلدان، مثله مثل الأزياء، هو موضع إعجاب بسبب دوره في الديكور أكثر من مصداقيته.

كان للبساطة، أكثر من الزخرفية، قوة تأثير أكثر فعالية عبر وسيلة إعلام ما (وخاصة التلفزيون) مدركة لما يمكن إيصاله بشكل أكثر فعالية وفي وقت قصير إلى جماهير بثقافة رفيعة أو بدونه على حد سواء. على أولئك الذين يقدمون برامج التلفزيون أن يعملوا بهذه القواعد الخاصة بالبساطة وإلا فإنهم سيكونون مدعاة للسخرية. مثل هذه البساطة قد لعبت دوراً مهماً في علم الجمال الياباني. في أواخر فبراير ٢٠٠١، استضاف مكتب يهوجي ياماموتو لتصاميم الملابس النسائية، الواقع في كوندوت ستريت بمركز لندن، أسسية لترويج كتاب للمصور الفوتوغرافي ماكس. كان هذا حدثاً أظهر المدى الذي وصل إليه التقارب بين شكلين من أشكال الفن (التصوير الفوتوغرافي وتصميم الملابس)، وإقراراً بهذا التكامل العجيب فإن المكتب كان يعج بالناس. كان المشاهير (وغيرهم) موجودين: كل المعجبين، ومتعاطي دوق ياماموتو وبراعته المبكرة والمميزة، وبالتالي كل متناولي عمله (وان يكن أحياناً بدون قصد).

التعبير البشري (البساطة والتعقيد) رقاصان متناقضان ليندول فني، يحتاج أحدهما إلى الآخر لكي يعبر عن الثاني بأكمل وجه. متذكرين إفراط الفترة ما بين الستينات والثمانينات، فإنه لمن المفهوم بأن تعود تصاميم الملابس إلى الأنماط البسيطة والوظيفية وأن يصبح مظهرها مبسطاً ومنمقاً بتعقيده. كما بين «أرماني» يجب أن يوفر للتصميم نفسه المجال لكي يتنفس - يجب أن يتاح له حيزه الخاص به والذي لا يُضارح بالخاصة، أو الزخرفة أو الطباخة.

جاء الرد على الإفراط السابق في أواسط الثمانينات في التصميم اليابانية، وليس فقط في الملابس. إن التصميم الداخلية للسكن (حيث كانت تكفي قطع قليلة من الأثاث لكي ترضي حاجة الساكن بدل عرض للثراء فقط)، المعمار (والتي واصلت إتجاه القرن العشرين نحو أشكال بسيطة تماشت مع أو عكست وظيفتها^(٧))، تصاميم الحلي والمجوهرات (أسطح بسيطة مستعملة الفضة والفولاذ مستبدلة الوفرة الكثيرة للسبعينات)، التأليف الموسيقي (والتي كسرت، بكل أنواعها، الحدود «الكلاسيكية»)، والشعر (حلَّت الكلمات والعبارات مباشرة غالباً محل الوزن والقافية^(٨))، إن هذه الفنون جميعاً قد وجدت إلهاماً لها في علم الجمال الياباني. ربما يمكن تلخيص هذا في المقولة الفلسفية «أقل هو أكثر» - كلما قللت من زخرفة وتصميم أية قطعة فنية كلما أعطيتها أكثر من ناحية المتعة الكامنة عند جمهورك. بالطبع يمكن لهذه البساطة أحياناً أن تبدو مشربة بالروح الحربية، وبحوار عدواني، حتى تبدو التصميم مروعاً. إذا كان ممكناً استخلاص مفهوم ما من هذا الميل نحو البساطة فإنه مفهوم يرفض الالتباس المادي للعالمية الشيء (المزيج المجنون للأفكار والتصاميم) ويقترح بدلاً من ذلك تركيبة «روحانية».

إن التعبير عن الذات عبر الأزياء، عند الشعوب التي لم تتنزع بما يكفي لكي تتقبل فلسفة البساطة، هو مقصور مسبقاً على القلة الجريئة. في حين يحافظ الفنانون الآخرون، الذين قد تتحدى أساليب تعبيرهم السلطة القائمة، على نتائجهم سرية (بتحديد نشرها بطريقة أو بأخرى) فإنه لا يمكن إخفاء الأزياء بهذه السهولة. ومع أنها قد لا تكون شكلاً معادياً من أشكال الفنون (باستثناء حدث مثل الميهيين وأمثالهم)، مع

المصمم أقمشة (بالتوافق أو التغاير)، وأشكالاً، وألواناً (في حالة المصممين اليابانيين، أصبح الأسود لفترة ما أكثر «الألوان» المقبولة)، ومطبوغاً، أخذاً بنظر الاعتبار «الوسم» المميز الخاص بدار تصميم الأزياء. عند ياماموتو، الملابس أشبه ما يكون بهنسى، وبراعته وذوقه أشبه ما تكون لمعماري. انه يضع كل قطعة لكي تعكس مزاجاً ما، لكي تعمل في ظرف مميز خاص بمرتيدي الملابس، ويقوم بهذا متيحاً المجال أمام إمكانية حدوث انفعالات وتغييرات مستقبلية قد تسبب مجموعة كاملة من الحالات النفسية التي تخلق ظروفاً جديدة. ان ملابس ياماموتو هي «محركات (فنية) للعيش فيها» (١٠). انها توحد ما بين سمو وبساطة (لا كوربازير) بشيء أكثر من الوظيفي النقي. للمصمم الفرنسي كلود مونتاناً أيضاً نفس النوعية المهيبة هذه، (هو ومصمم الملابس النسائية الإيطالي جيانفرانكو فيرير كانا معماريين مدربين قبل اللوب إلى تصميم الأزياء، والتي كانت في حالة مونتاناً قد انعكست بقوة بطبيعة الخطوط القوية التي يستعملها). يبين كلاهما كيف يمكن للأزياء أن تكون مرنة كمثل أي عمل فني. ان الملابس التي تكون بهذا الشكل ليست مألوفة، ولكنها قد قطعت بطريقة غير اعتيادية أقرب ما تكون إلى الطريقة التي يمكن لنحات ما أن يعامل مادته.

هناك فرق جلي ما بين أسلوب معالجة اليابانيين وبين الغربيين للتصميم. ان تركيز اليابانيين على الشكل يظهر واضحاً للعيان في أعمال المصممين من أمثال ايزي مياكي، وياماموتو وريك كواكوبا. إن ابداعاتهم هي لحظات من الإلهام المركز خلافاً لبعض دور تصميم الأزياء، لا يقع الهدف في إظهار ثروتها أو تكلفه. (كان هذا واحداً من أهم المبررات للأزياء، الذي انعكس على سبيل المثال في التفاصيل المعقدة لملابس الملوك،

كجزء من هذه الثورة الجمالية، أخذ ياماموتو فن صناعة الملابس إلى مستوى مختلف. للمصممين من أمثاله، نادراً ما تكون الملابس مجرد طبقات ذات وظيفة تضاف إلى بعضها لغرض الدفء والحماية والاحتشام، ولكنها أيضاً شكل من أشكال الفن - كانت المأثرة الجمالية هي هدف التصميم وحال إنجاز هذا الغرض يمكن عندها أيضاً إرضاء شعور التعبير عن الذات عند لايسها. لا يمكن لأحد، حتى لعارضة أزياء تسير على ممر عرض للأزياء، أن تكون ببساطة لوحة إعلانات يدع عليها المصمم تحفته. ان النية الأولية للمصمم هي نقطة انطلاق لمجموعة من المتغيرات المحتملة التي يمكن اتباعها باستخدام فكرته. تتولد هذه المتغيرات عن طريق الحيز المتميز الذي يلبس فيه الملابس، كل وجه جديد يجعل من الملابس أمراً شخصياً، كل جسد جديد يرسم محيطاً للفتاش بطرق جديدة ومميزة.

لذا فإن التصميم الجديد لا يتوقف عند لحظة ابتكارها، أو بعدها، وإنما تكمن فيها القدرة على النمو والتجديد. ألا تشبه هذه مواضيع الفنون الأخرى؟ في الواقع لا - فكما بين النقاد التركيبيون من أمثال رولاند بارتين، فإن كل جيل جديد وكل حيز جديد يقرأ فيه نص ما يولد النص من جديد (٩).

ان لوحات الرسم أو القطع المنحوتة، وهي أشكال مفردة وثابتة نسبياً، تتغير بتغير البيئة الحضارية المحيطة بها. قد يضاف أو يُطرح إلى المعاني المحسوسة، أحياناً، حيز عرض جديد أو «متمم» جديد مقارنة بالقطع المعروضة الأخرى. (ربما صممت بعض القطع الفنية ما بعد الحديثة لكي تتغير طبيعياً - لتخبو أو تصدأ؛ يستسيغ ديمين هيرست فكرة ان عمله «بعيداً عن السرب» يتلاشى تدريجياً.)

في الأزياء، يكون الاستعمال، وبالتالي التغيير، جوهر المسألة. ربما يتم تصميم قطعة ما من قبل المصمم، ومن ثم يُعاد تصميمها من قبل لايسها. للبدء بهذه العملية، يستعمل



وزفافية: بعضها الآخر كان أسود، ومغموراً، ويُعقد رباطاً أو شريطاً - دالاً على الموت. يمزج مثل هذا الخيال التعقيد المرجعي مع بساطة التصميم: بهذا الشكل تكون أكثر بقاءً من الأزياء المتغيرة للفصل السابق. لا تحتاج أن تكون بمر أو عرق، أو حتى بمنزلة اجتماعية معينة لكي تتعاظم مع إبداع ياماموتو؛ إن فنيته هي خبرة مكشوفة ومتوافرة لكل فرد، (بالرغم من بطاقة السعر العالي، فإن القلة القليلة من الناس في الغرب لا يقدرون على شراء بعض القطع).

غالباً ما يكون الحال بشكل يتحد فيه عمل الفنان مع أعمال الآخرين بمعان أو بيئات أخرى مما يولد إبداعاً جديداً. على سبيل المثال، إن شركة تصنيع الأجهزة الكهربائية فيليبس تعاونت مع المصممين الإيطاليين أليسي وأوغيتي لإنتاج مواد جميلة للاستعمال المنزلي. توحد إبداعات ياماموتو أيضاً المناشدة الجمالية مع المنفعة والغائدة، ولهذا فإن متعة مرتدي الملابس أو الشخص الناظر إلى لباس الملبس هي متعة رؤية ملابس «تعمل» حقاً.

بهذا المعنى، فإن تصميم الملابس المعاصرة هو تزاوج العمل الإبداعي (التيحت، على الأقل في البداية، من الأعمال الدنيوية، ومن منافسة بقية الأشياء الأثقل إبداعاً) مع البيئة التي ابتكر لها الملبس - والتي قد تكون حقاً دنيوية بشكل لا يصدق. لغرض اجتياز هذه الهوة، يحتاج المصمم إلى إقناعنا بأنه يمكن الإبقاء على البيئة «الخاصة» للعرض الأصلي لثوب أو ستره (ما ربما تكون عرضاً خاصاً للأزياء أو واجهة متجر) حتى بعد إرتدائه الملبس، في تحول غير متوقع للأحداث، في مطعم محلي لماكدونالد. هذا عمل من أعمال التلاعب، يجعل الناس يعتقدون بأنه يمكن إطالة أمد السحر الأصلي إلى الأبد، على الرغم من البيئة، وقد يتهم البعض جميع الفنانين - وخاصة مصممي الأزياء - كونهم «محتالين»: لخلقهم من جديد القواعد التي يحكم بها عملهم، ولكن كل الذي يتم هو التحكم بحيز انطلاق العمل الفني.

أصبح تجاوز القواعد - وحتى مخالفتها - جزءاً من إعادة الابتكار المستمر للبيئات «المقبولة» فنياً التي وسمت القرن العشرين. حصلت مثل هذه الممارسات دوماً (عندما أتاحت الكلاسيكية المجال إلى الرومانطيقية في الفن الأوروبي) ولكن لم تكن الهوة قط أعظم، وغالباً حتى بدون أي جيل بارز

والكهنة والأثرياء من التجار في فن رسم الشخصيات في فترة النهضة الأوروبية). ساعدت الأزياء المعاصرة في تحرير عامة الناس من النظام الهرمي للوصول إلى كبار الشخصيات، حسب الثروة والمنصب. عند المهتمين بالأزياء في مجتمع مبتدعي الأزياء الخاص بمؤسسات ودور ابتكار الأزياء في باريس، تم الإعراب عن الغضب عند قبول مونتانا لأن بساطته لم تتوافق مع مفاهيمهم حول الأقمشة المعقدة بتركيبها والمقطعة تقليدياً بوفرة، فقد كان جزءاً من ثورة، وتغييراً في الفلسفة التي تقع وراء التصميم (مرة أخرى، بنفس الأسلوب الذي هاجم فيه «لا كوربايزر» على المفاهيم التقليدية حول المعمار ويدلها).

إن هذه فلسفة تمضي أعمق من وضع تصميم رداً فقط على نزعات الأزياء أو الحاجات الاجتماعية: إنها «تعيد تصميم» مرتدي الملابس أنفسهم. على سبيل المثال، في أحد الفصول، كان إلهام ياماموتو في الملابس هو الزفاف والمأتم، العروس والأرملة - بعض الملابس كانت بيضاء، وعريضة



بين المدارس الجديدة للفكر الفني. في الأزياء، بين الصممون الكبار ما يمكن عمله بشكل مختلف، ومن ثم حولوا هذا الموقف الثوري إلى أفضل أمر في الممارسة. كان الأمر الثابت فيها هو الحاجة إلى الحيز - المتحكم به أم لا - الذي يمكن فيه عرض الإبداع. نحن نميل إلى تذكر بيئة عمل فني مؤثر كجزء من ذلك العمل - المتكامل مع الموضوع. بهذه الطريقة، تكون مناسبات عرض الأزياء، وأجبات المتاجر وحتى الشوارع امتدادات للقطعة الأصلية.

كباقي الأعمال الفنية الأخرى تقريباً، فإن نوع البساطة المتمثل في المصممين اليابانيين يحتاج إلى «الحيز» المخصص له ليبلغ الرسالة بشكل فعال. ولكن الحيز هو أمر ثابت في عملية الاتصال مع موضوع فني. حتى الطعام يحتاج إلى إنشاء حيز له عبر المطاعم، بالإضافة إلى مخيلة طباخ معين. هنا يكون متناولو الطعام هم الجمهور، والمطعم هو الحيز، والطباخ هو الفنان والطعام هو أكثر «الأعمال الفنية» زوالاً. لا يمكن لفيلم جديد أن يدوم من دون الحيز المقدم لعرضه من قبل الموزعين عبر سلسلة دور العرض السينمائية العائدة لهم؛ ستلاشي أية رواية جديدة، دون قراءتها، ما لم توفر لها دارا لعرض وبيع الكتب حيزاً على رف ما أو تروج لها. يحصد العديد من الفنانين المقيمين خارج أوروبا والولايات المتحدة مقدار الحيز المتوافر الذي يتمتع به الفن بجميع أشكاله. لا تستطيع العديد من الدول النامية أن توفر ترف الأغنياء هذا؛ يجد الفنانون صعوبة في الحصول على أي مكان يمكنهم فيه أن ينفكوا فيه بحوارات تهم مجتمعهم الخاص. في بعض الحالات لا يكون السبب إلا لفقر مثل هذه البلدان النامية، وفي حالات أخرى يوجد برنامج سياسي وراء رفض توفير حيز أن أية ثقافة محرومة من تمثيل قيمها عبر فنانها أنفسهم كتقافة، تصبح أقل إحساساً وإدراكاً. اشتهر العرب بأشعارهم، والحيز الذي خصص للشعر (مثل «سوق عكاظ» العربي القديم) ولكن الشعر، مثله مثل الأزياء والتصوير الفوتوغرافي، يحتاج إلى حيز في هذه الحالة، هو حيز فكري أكثر من أي حيز آخر؛ حيز للتعبير عن الذات وفهم ذلك التعبير من قبل الجمهور.

مهما كان تعقيد نص ما، من ناحية ما يريد إبلاغه ووسيلة الإيصال - أو لماذا لا يُرتدى ملابس ما، أو عدم واقعية

تصميم ما من حيث القماش أو اللون، يجب على الفنان أن يعمل على «الحيز» الأولي المكرس لعرض عمله الفني. مثل هذا الحيز هو الأكسجين والشرارة الأولى للتعبير الفني: من دونها لا يمكن أن يكون هناك حوار بين الجمهور والفنان. إن توافر الحيز (سواء الحيز الزمني أو المادي) هو أمر حاسم لأنه الملاحظة الانتقادية الأولى المفروضة كضريبة على موضوع فني معين. وفناناً فهم وإدراك فلسفة الفنان. إذا لم يفهم هذا من قبل الجمهور (أو مرتدي الملابس) إذن يكون التقدير أكثر ضحالة. يجب على كل جمهور أن يصرف جهداً لفهم الأمر الذي حدث الفنان، ولا يجب على الجمهور أن يكيف عملاً فنياً ما حسب تصنيف مقبول - أي مكان متوقع، ولكن عليهم أن يخلقوا حيزاً جديداً للعمل الفني، وأن يقوموا بهذا الأمر على مستوى أرفع من المستوى السطحي. النموذج على الاحتياج إلى مثل هذا الشيء كان (حيث، وكالعادة، يُشجع الناس على القيام بأكثر مما هو ببساطة ادخال عمل فني ضمن تصنيفات متوقعة) يخص الروائي إحسان عبد القدوس والشاعر نزار قباني. كان هذان الاثنان ثوريين في استخدامهما للغة إلى حد أن تقديرهما قد تأخر حتى تم فهم فلسفتيهما بشكل صحيح. في حالة عبد القدوس، يمكن لطران كتابته أن يكون عصياً جداً سواء في الشكل أو المحتوى (استخدامه للهجة المصرية الدارجة من قبل شخصيات رواياته أثار بعض النقاد وجعلهم يشتمون منه لما أطلق عليه نزوحاً مدمراً وغير ضروري عن «قواعد سلوك» اللغة العربية التقليدية). كان رده على النقاد أنه مزج ما بين اللغة العربية الفصحى والعامية ليخفف من الضجر الذي ينتاب القارئ الذي يصبح ضحية عندما يواجه رواية يفوق عدد صفحاتها ٣٠٠ صفحة. إنه لم ينفصل حقاً عن التقليد الرئيسي للغة العربية الفصحى، بل غير ببساطة بيئة استخدامها. ظل النص، حسب قوله، فصيحاً، واكتسب الحوار فقط من دعاية وإثارة الكلام اليومي الحقيقي. كان لعبد القدوس تأثير أدبي هام.

لمصممي الملابس ميزة على الكتاب: فلهم القدرة على أن يمدوا إبداعاتهم إلى الحيز الذي تُعرض فيه الملابس - إن معظم متاجر المصممين اليابانيين هي نصب لفلسفتهم في البساطة، وامتداد لها. عادة يُستخدم المصمم لداخل المتجر

كانت جدارة الفن فأنها لن تعمل بدون حيّز، والجمهور الذي يجيزه أو يفتنه ذلك الحيّز. لهذا السبب كانت أهمية حيّز المعرض «أسبوع لندن للأزياء»، أي المطالبة المستمرة بعروض موسمية خلال مناسبات عروض الأزياء وتصويرها (أمثلة على الحيّز المنترع لغرض الفن أو الفن اللافت للانتباه ضمن حيّز ما).

الوسيلة الأخرى لتجميد الحيّز هي أن تُبَيّن الأزياء وكأنها صورة زيتية أو قطعة فنية منحوتة - استضاف «غوغينهايم» في نيويورك معرضاً لتصاميم أرماني من الثمانينات وحتى الآن (٢٠٠٠). هذه آخر مرحلة يمكن أن تصلها الأزياء كفن - لقد كَفّت عن أن تكون نشطة، وواصلت مكانها باعتبارها تصميماً مجازياً، تكاد لا تزيد عن كونها فكرة موجودة على لوحة رسم المصمم. ربما تكون المواضيع مذهلة وغير اعتيادية - ففي فندق «بليكس» بلندن، علّقت ووضعت ملابس أفغانية مصنوعة بحرفية عالية في إطار على جدران صالة تناول الطعام، مستبدلة اللوحات بشيء آخر ذي قيمة جمالية متساوية. وفي مطعم موتني في سلون ستريت، يعمل المدخل وصالة تناول الطعام وكأنهما صالنا عرض لملابس صينية عتيقة جميلة وضعت في إطار، مبرزة حرفة فنية من التقاليد القبلية لا تصدق.

من دون الحيّز الذي يمكن فيه قراءة نص ما، نجد الفن في معاناة. ان جزءاً من هذا «الحيّز» هو التقبل الفكري له، الاستعداد لخلق منزلة فينا يقوم فيها الفن بفعله السحري. قد يكون الحيّز هو إبداع رغبة لتقبل الأمر، من قبل جمهور ما، وفي حالة الأزياء، أن تكون مرتاحاً عند ارتداء الملابس.

يولد هذا الحيّز جزئياً عن طريق التمرين الأيديولوجي المعنى بالتجربة والممارسة. ان تعلم الاستجابة بشكل صحيح يمكنه ان يكون سلبياً (إذا كان ذلك يعني الاستجابة فحسب كما ينبغي لشخص ما أن يستجيب) أو ايجابياً (إذا كان ذلك يعني إدراك كيف ولماذا وعلام يستجيب المرء). لقد أثبت التقليد الغربي سخاهه في تخصيص الحيّز الضروري؛ قد لا يكون الناس محظوظين هكذا في أماكن أخرى من العالم. تحتاج إبداعات ياماموتو والرسوم الشخصية لفرانسينز ليكون الى تعلم طريقة كاملة جديدة في الرؤية. ان جزءاً من الحيّز الجمالي الذي وفرته تقليدياً الثقافة الغربية قد اكتسب

يكون «في تناغم» مع الأفكار المتمثلة في الملابس ليساعد في خلق حيّز للعرض مولداً نفس الإحساس مثل الملابس. في متاجر ايزي ميكي، وريكي كواكوبا وياماموتو لا يوجد سنتيمتر مربع واحد دون أن يكون في تناغم مع تصميم الملابس نفسها. لا تنتهي هذه المتاجر (ربما من الأفضل تسميتها أماكن المغامرة الفنية الأولى للزيائن) التأثيث التقليدي البارز للعيان لمجلات هارودز أو فورتنوم وماسونز؛ انها بدلاً من ذلك مزارات للبساطة. يشبه المجال داخل متاجر الفنانين المعتدلين متحفاً لا يوجد فيه مجال آخر غير ما هو للعرض. ليس هناك ما يلهيك بالمرء. على الأغلب، قد تحوي هذه الأماكن أشكالاً فنية مساعدة (ضرورية) مثل تصميم الإضاءة. هذه المتاجر هي صالات عرض للفن الحديث حيث تسبح فيها تصاميم الملابس بحرية وتناشد الزيائن من دون أي إلهاء طارئ. مثل هذه الأماكن قد صممت لتكون ملهمة.

ومع ذلك، وخلافاً للرسامين والنحاتين، يواجه مصممو الملابس النتيجة الحتمية لأعمالهم، عندما يتم استبدال تحكمهم الدقيق بعملهم الفني - عبر استعمالهم للحيّز المصمم بشكل خاص -، والعارضات اللاتي تم اختيارهن بدقة، وعروضهن الراقصة، عندما يتم استبدال هذه جميعها بعد اقتناء الملابس من قبل مخلوق بشري عادي. على حين غفلة، تُعرض مواد نفيسة تحت أشعة الشمس، في الشوارع، محاطة من قبل أناس غير أولئك الذين اختاروا ان يتعاطوا هذه المواد، بل فقط من قبل مارة لا مباليين. إن معرفتهم بالنتيجة الحتمية هذه لعملهم الفني تؤثر على طبيعة المواد المبتكرة - يضع المبتكرون مهمة حقيقية لأنفسهم: الرحلة من التحكم المطلق الى الفوضى الكامنة هي رحلة محفوفة بالمخاطر. بعد بيع تصاميمه، يجب ان يعتمد المصمم على قوة إبداعه لكي يعمل في حيّز غير مراقب، ولكي يركز على قدرة زيائنه على ارتداء ابتكاراته بشكل جيد، وعلى عامة الناس الذين تم تليغهم لكي يشهدوا ويقروا الفلسفة التي تقع وراء ما تم ارتداؤه. من ناحية أخرى، ما بدأ باعتباره محاولة معقدة وجاء نتيجة تفكير عميق قد انقلب ببساطة الى قطع من قماش جُمعت عشوائياً. يواجه كل فنان هذا الخطر في مرحلة ما بعد إطلاق أو نشر عمله الفني، ومهما



مناطقهم وقد جاء في وقت نما فيه الولع بثقافة المنطقة (دول الخليج) وهو يعطيها كرامتها واحترامها. (١١)

يحصل تشويه الثقافات المحلية، كثيراً، أما بسبب عدم توافر الحيز الضروري للتعبير عن المواهب المحلية، أو اذا توافر هذا الأمر، فانها تملأ بالأصوات الأقوى للإعلام الغربي - كما لاحظ أمجد ناصر. إذا ما تم ضمان الحيز أحياناً، فانه يُضمن فقط لتلك المجموعات الاجتماعية المفضلة وليس لغيرها. (يمكن قول هذا عن كل المجتمعات بدرجات متفاوتة، مهما كانت «متسامحة» أو تحس بنفسها حرة) في أمريكا الجنوبية، هناك الكثير من الانقراض ليسار هذه المجتمعات لرفضها تصوير - وبالأحرى قلة الاهتمام بتصوير- السكان الأصليين في معظم وسائل الإعلام. التلفزيون هو أكثرها جرحاً للمشاعر. أكثر برامج الدراما هي المسلسلات (أو «الحكايات القصيرة») حيث يُصور أصحاب الأعمال من الطبقات العليا أو الوسطى الثرية (وذوي بشرة بيضاء جداً) بشكل ايجابي وعلى الدوام تقريباً. لا يُظهر أي منها السكان الأصليين لأمريكا الجنوبية ما عدا أدوارهم كخدم أو مجرمين. سيعتقد كل مشاهد بأن أمريكا الجنوبية تتشكل فقط من أناس يتحدرون من أصل اسباني، بينما الحقيقة هي

بالجهد المتواصل عن طريق المواقف، والسلوكيات وأنماط الحياة السائدة - حتى في النزعات الأيديولوجية الغربية مثل حملات نصرة حقوق الحيوان أو طريقة العيش النباتية - في الوقت الذي يكون فيه جزء من هذا الحيز هو الرغبة في الانفتاح على الغرب، أن يكون المرء مستعداً لتكييف منظوره في حالات خاصة معينة. المثال الوجيه على هذا هو «سببكرز كورنر» بلندن، حيث يتيح التسامح السياسي حيزاً تكرياً للحدث، ومجالاً حقيقياً لمحترفيه.

لا ينبغي أن يُعتمد على ضمان حيزٍ حقيقي لمحترفي فن ما أنما كان. بمعنى عالمي، ربما يكون ذلك ترفاً. يجد قلة من المصورين الصحفيين أو المصورين الفوتوغرافيين التقدير أو الحيز في وسائل الإعلام لغرض عرض أعمالهم. لا يدعو الى الدهشة، إذن، أن تميل الأعين التي «ترى» المجتمعات النامية الى أن تكون غريبة.

لقد تعودنا أن نرى العيون الغربية وهي ترينا صورنا نحن، وهي ليست دوماً ما نريده أو نحبه، لأنها أيضاً لا تعبر عن سببنا الحقيقية. كانت العيون الأجنبية هي التي رأت العرب حتى الآن، وانها ترى ما تريده، أو ما تعرفه... فاننا نأزيا المستعربين.

لا يمكنني أن أتذكر بأي رأيت أبداً، في أكثر البلدان العربية التي زرتها، كتاباً واحداً بصور عن ذلك البلد استعملت فيه عسة مصور فوتوغرافي عربي، ناهيك عما كتب عن البلد بقلم عربي وباللغة العربية. أتذكر بهذا الخصوص زيارتي الطائرة الى الدار البيضاء، والرياض، وفاس ومراكش في محاولة للبحث عن كتب استعملت عدسات أو أقلام كاتب مغربي عن المغرب - وهو بلد، بالإضافة الى مصر، يعد من بين أكثر البلدان العربية التي صورت فوتوغرافياً (مع انها كانت عدسات أوروبية بشكل رئيسي).

والحال هي نفسها الآن في بلدي، الأردن. في المكان الذي احتفظ فيه بمكتبتي في لندن، كتب لصور عن أماكن عديدة في الأردن - جميعها صورت من قبل مصورين فوتوغرافيين محترفين أوروبيين ونشرت الكتب من قبل دور نشر أوروبية تهتم بالكتابة عن الرحلات والسفر.

إن كتاب «الأزرق المستحيل» هو واحد من كتب قليلة بلغ فيها المصورون الفوتوغرافيون العرب هدفهم فيما يخص



التصوير الفوتوغرافي هو طريقة لتجميد الحيز الضروري باعتباره لحظة من الزمن ومكاناً للعرض، مولداً حيزاً آخر في الإعلام. (انه) يجعل بالتأكيد وظيفة اتصال عمل الفنان سهلة وأكثر فعالية.) كما يمكن له أيضاً أن يكون بنفسه

محاولة فنية، بالإضافة الى كونه حيزاً لمحاولات أخرى. بالتأكيد ان أياً من فن التصوير الفوتوغرافي أو فن تصميم الأزياء ليس وسيلة اتصال سهلة. استخدم الأول مراراً كأداة إعلامية ليساعد في الترويج للثاني. هل من الممكن أبداً أن تزاح أعلى درجات التعبير عن الابتكارات الفنية من القنبضة الاحتكارية للأسمالية أو مناورات الدكتاتوريات المروعة للحفاظ على السلطة؟ من المشوّق أن أماً مثل عرض ماكس في متجر ياماموتو يركز الضوء على انجذاب شكلين من أشكال الفن، يُنظر إليهما بندرة على حد سواء على أساس انها «فنية»، ويحتاج أحدهما الى الآخر، وكلاهما، مثل أي شكل آخر من أشكال الفن، يعمل على الحيز المكرس للتعبير ووسيلته.

قد يدعو الى الحيرة كون بعض الصور أسرة - لماذا ينتبه القارئ فوراً، حال قلب صفحة من كتاب - الى صورة ما: أو لماذا يمكن لتصميم ملابس معين ان يثير مثل هذه المشاعر المعقدة. ظننت لزمن طويل بأن هذا الأمر هو نوع من السحر، ولكن في الحقيقة ان «السحر» الوحيد كان في الموهبة الانسانية في التقاط الصورة، أو الفكرة، أو الاحساس، وتجميدها، مزجتها إياها من بين الأمور الاعتيادية. بطول فترة النظر، تقوم عيننا القاريء أو المتفرج بتحويل ما تشاهدانه الى الشيء الوحيد، محور الموضوع. يَكنس الحيز الضروري لعارض عمل فني ما في الشخص الذي يختبر ذلك الفن. يمتد الحيز على جانبي هذه التجربة. مؤكداً أن للتصوير الفوتوغرافي - أكثر من التصوير المتحرك- هذا التأثير الفارض نفسه. من الصعب القول فيما لو كانت للمصور الشابتة أو المتحركة تأثيرات أطول أو أعظم على جمهور المشاهدين، أو أي منهما قد يهيمن بسهولة أكثر في حالات معينة. بدون الصور الفوتوغرافية، لن يمكن نشر وسم وبيع

ان أكثر من ٨٠٪ من نفوس بعض الدول (على سبيل المثال بيرو والإكوادور) هم من السكان الأصليين. هنا نجد ان استخدام التصوير الفوتوغرافي كان على أقله. مرة أخرى، ربما تكون هناك العديد من المجالات (أكثر أنواع المجالات «البراقة»، موجهة نحو المرأة في العالم العربي) ولكن القليل منها يستعمل صوراً أخذت من قبل مصورين محليين، عن الثقافة المحلية. معظم الصور هي لمصورين دور أزياء في باريس، وميلانو، ونيويورك ولندن. كم من حرية تبادل المعلومات هناك (بشكل حقيقي، وليس المعاد استعماله) عندما تفضل وسائل الإعلام المحلية إعادة استعمال صور أبداعها نظرائهم الغربيون. خذ على سبيل المثال التراث اليمني حيث تعكس المباني القديمة روعة التقاليد الفنية العربية. حبذا لو استطاع السكان المحليون فقط التمتع ببيتهم أكثر، من خلال إحساسهم بها وقد نقلت اليهم بأعين أشخاص هم موضع تقدير واحترام أبناء جلدتهم، في أماكن تزيد طبيعياً من قيم ذلك المجتمع وبالتالي زهوها بنفسها. في سلطنة عُمان، حازت المصوغات الفضية للمرأة على شهرة عالمية لجمالها، ومهارة صياغتها وطابعها العربي والاسلامي الأصيل. لقد أصبحت مرادفة للزخرفة الفنية الجديدة التي بدأت بالكشف عن منزلتها الخفية وصلتها الوثيقة بالعصر الحديث لبساطتها، وهذه ميزة للتصاميم الحديثة. وأصبح الزي النسائي العُماني التقليدي أيضاً إلهاماً لمصممي الأزياء وذلك بسبب صفاتها المتميزة والخاصة فيما يخص اللون وطريقة التفصيل. عندما زار المصمم ايزي مياكي عُمان (وبالتحديد صلالة)، إفتتن بالزي التقليدي للمرأة في ظفار (التمثل بمقدمة قصيرة وذيل في المؤخرة) وانعكس هذا قبل بضعة مواسم في مجموعته - لا يوجد أدنى شك بالجهة التي جاء منها الإلهام في الأصل.

عوضاً عن تشجيع التعليق والتعقيب على الأمور، وبالتالي إتاحة المجال للحصول على الردود لغرض مساعدة مجتمع ما في النضج، فإن الموقف النموذجي لأنظمة البلدان النامية هو غير مساعد. كمثال، يُستخدم التصوير الفوتوغرافي (والذي غالباً ما يُربط في الغرب بالتعليق «الهدام»، وذو الدور الحاسم في نشر ثورة الأزياء في أواخر الثمانينات) في العالم النامي ليقوي الولاء والطاعة. انه جهاز للدعاية.

البضائع والخدمات (من البقول المطبوخة الى البنوك) بنفس الخائلي: سيندر ان تسمع عن أمور عديدة تخص الثروة، والتجارة والضرائب. بدون الفيلم، سيكون اتصال الانطباعات والأحاسيس الى الآخرين أقل تأثيراً. تُعرض الصور الثابتة والمتحركة على حد سواء عالم دور ابتكار الأزياء، وقد يكون أي منها مؤثراً في الترويج وتحسيس العامة بطبيعة تصميم معين.

ينتمي مؤلف ماكس بصور المشاهير: يحدد بنا رود سنوارت، وميك جاغور والتون جون بقوة غير اعتيادية وتفصيل لا يُصدق (تقريباً غير انساني). ولكن الصورة التي نطقت اليها أكثر من غيرها كانت لإمرأة عربية محبة بالكامل جالسة في صالة مطار، اما تنتظر ان يعلن عن رحلة طائرتها، أو تنتظر ان تهبط طائرتها ما كان يمكن تفسير ما ترتبه باعتباره زياً من نوع خاص. الذي لغت انتباهي هو لشابه ما بين هذه المرأة والكثير من النساء ذوات نفس اللطيفة الحضارية التي أتت أنا منها. ربما كانت أُمي أو خالتي: ليستها سيدة متحفظة دفعت بها الى أعماق وعبي. تعرفت عليها. هنا كانت صورة امرأة داخل ثوب يكاد يبدأ بالتحرك بعد وهلة، كان سيتجدد ويتلاطم ويتوسع وينكمش بينما هي تمشي وتلتفت. كان للصورة أثر مظلماً للكثير من الصور الثابتة، فهي قد أعادت تنظييم التجربة فجأة: لم تكن جبيلة أو شهيرة ولكن فلاحا مهاجرة أعرفها. هنا يوجد أمر مألوف. تم خلق حين ما في وعبي، حيث تلاعب ماكس بإساس المودة برمز حضاري معين (الزي النسائي العربي التقليدي). أينما أشاهد صورة مماثلة، يكون ماكس قد وضع بصماته على رد فعلي، لقد قام بخلق حين جديد خاص يجب ان يحصل فيه رد فاعلي وتفسيري له.

التصوير الفوتوغرافي دور بارز في كل مجتمع، ولكن بشكل خاص في الغرب. يمكن لهذه الموهبة ان تقدم فهماً أكمل للطبيعة البشرية. يمكن لها ان تشوّه وتحوّر وتعيد تفسير هيئة الانسان بطرق لا تختلف كثيراً عن الطرق الخاصة بصمم الأزياء. ان أهمية وقوة الصور وعلاقتها بالإبداع، والتي ترتدي أو تُحمل، قد انعكس في واجهات متاجر هارفي نيكولس هذا الموسم (فبراير الى مارس ٢٠٠١). كانت الفكرة الرئيسية لهذه الواجهات هي الهرب، والاختطاف والسرقة،

وكل عَرض في واجهة كان مصمماً ليطلق شوقاً لشراء الثوب الواقع في قلب الواجهة. مع ان مثل هذا الغرض لم يكن تصورياً فوتوغرافياً، فان مشهد نافذة ليس غريباً عن أي عرض للأفكار في صورة ثابتة: بطريقة ما فان تصميم واجهات المتاجر هو تدرج من التصوير الفوتوغرافي (بالإضافة الى رقصة على مسرح) يعتمد عليه لغرض الإلهام، ويولد نفس الأثر تقريباً. (ولكنه أيضاً ويفرغ تراجيع الى تقنيات ما قبل التصوير الفوتوغرافي للوحات والرسوم الشخصية). كانت هذه النوافذ محاولات من قبل المختص بتلبس الواجهات كي يعكس سيماء البيئة الاجتماعية للندن المعاصرة، وهو انعكاس يساعد بالطبع هارفي نيكولس لاجتذاب زبائن أكثر يخلق هارفي نيكولس في نوافذ عرضه حيناً يمكن فيه للمجتمع الرأسمالي أن ينطق بتوضيح الجدارة الفنية للمعرض فقط بقدر ما تكون فيه فعالة في بيع المنتج، وإعلام الزبون بدعى رغبتهم له، وانه يوجد مكان يمكن فيه إشباع هذه الرغبة. (إذا لم يقدر زبون على شراء شيء معروض، فقد تولدت إذن إشارة خاطفة: ربما ينبغي على الزبون إطاعة الأمر والانطلاق بسرعة الى متجر هارفي نيكولس لسرقة الأشياء التي يحتاجها). هل يمكن لهذه الواجهات أن تثير شهية الزبائن وتناشد مطامعهم وأن تعمل أيضاً لتستلكن كل من لم يكن مطلعاً بشكل جيد على المحيط الفني؟ مرة أخرى، هناك حينٌ وحينٌ - الحيز الذي يتواجد فيه الفن، والحيز الذي يُفسّر به. إذا لم يكن الأخير مهياً بطريقة ما، فان المرج المعد (للعبة الكريكت مجازاً)، ومن ثم الفن، سيخفق في تبليغ القصد كما هو مطلوب.

بينما يُنظر الى فن الإبداع في بعض الدول باعتباره هدماً، يمكن للمصور الفوتوغرافي (أو مصمم الأزياء) في الغرب فقط أن يتوق الى أن يُنظر اليه باعتباره هدماً: إنها أرفع وسام فني. الفن في الغرب متأثر بقوانين تحكم حقوق الملكية الفكرية لصانعي الانطباعة الذهنية نفسه. كأي شكل من أشكال الفن الأخرى، يرتحل تصميم الأزياء والتصوير الفوتوغرافي معاً ناقلين الحياة في ثقافة ما الى ثقافة أخرى. يُعظّم كل منهما هيئة الانسان بقوة الى حد يكون فيه التأثير مماثلاً في بعض أوجهه الى النظر في مرآة. بهذه الطريقة أصبحت الأزياء شكلاً من أشكال الفن، يمكن فيه لكل شخص

ان يكون الحيَزُ المستعمل للعرض. وقد استغل، بالطبع، لغرض الربح التجاري مثل أية «سلعة» فنية أخرى؛ لقد أدمجت (منذ عهد بعيد) في الهيكل الرئيسي لاقتصاد المجتمع، وتمت المتاجرة بها في السوق، ونقلت عبر الحدود، وأعطيت دفعة خاصة بها، وجرى حمايتها. تبقى الأزياء جزءاً من الجمالية الحضارية. الجديد في الأمر هو ان الأزياء قد ارتقت ولم تعد حكراً على دور ابتكار الأزياء التي تكسو الأكثر ثراءً فقط؛ لقد تطورت الأزياء لتعكس النزعات الاجتماعية مثل مساواة المرأة بالرجل، وسياسات الشنود وحتى حقوق الحيوان (في التصاميم الحالية لمصمم الأزياء البريطاني الكسندر ماككوين). هذا التحرك نحو إمكان ارتداء الملابس بشكل متحرر، أو ربما أزياء «لوحة الاعلانات»، ووضع السمة الشخصية على الأزياء ودمقرطتها، كانت جميعاً ظاهرة مهمة للقرن العشرين.

ان الذي جرى عبر مئات السنين الماضية (وبسرعة أكبر في العقود الأخيرة من القرن العشرين) هو إعادة تحديد الحيَز الجمالي - الحيَز الذي يمكن فيه اختبار الفن. بالنسبة للأزياء، يعتبر هذا تطوراً مشوقاً بشكل خاص. لم يعد المكان الذي يتم فيه ارتداء الملابس محدداً بتلك الصرامة وفقاً للعرف، ولم يعد ارتداء الملابس نفسه يُفسر بكونه «ارتداء» فحسب، ولكن باعتباره شيئاً آخر أكثر من ذلك. كما انه يمكن للتصوير الفوتوغرافي ان يعرف ويحدد محيطاً وموطناً لا تكون قد اطلعنا عليه مباشرة، فإن الأزياء قد جاءت لكي تزود مرتدي الملابس بإحساس جديد بالفردية.

الهوامش

١ - ولد «ويليام موريس» في العام ١٨٣٤، قرب لندن وتوفي في العام ١٨٩٦، مصمم، وحرفي، ونحات، وروائي ومن الاشتراكيين الأوائل. خلقت تصاميمه للأثاث والأقمشة والزجاج وورق تغليف الجدران وغيرها من مواد الديكور «حركة الفنون والحرف» وأقامت ثورة على ذوق الفترة الفيكتورية.

٢ - واد «كريستوفر دويس» في العام ١٨٣٤ في اسكتلندا وتوفي في العام ١٩٠٤ في ميلهاوس بفرنسا. كان مصمماً بدأ بالولع تجاه التصاميم اليابانية في القرن التاسع عشر نشرت دراسته «اليابان، معمارها، فنها وصناعة الفن فيها» في العام ١٨٨٢ وهي التي بدأت بهجوم عنيف على العمل المقلد لديكر الفترة الفيكتورية.

٣ - براندون تيلور، في اليوم (لندن، ويندلف ونيكولسون، ١٩٩٥)

٤ - كوكو شانيل (١٨٨٣ - ١٩٧١) - كان «الثوب الأسود الصغير» تصميماً كلاسيكياً من الثلاثينات: ثوب اسود بسيط يرتدى في النهار أو

الليل، ولم يكن يحتاج تقريباً إلى أية إكسسوارات، وكان مصنوعاً من قطعة واحدة من خليط الصوف/النسيج المصنّع، أسود وبسيط. كان الهدف من إزالة القيود. كانت شانيل في طليعة حركة أثاث المصممين الذين كانوا يسعون إلى استبدال الملابس، التي كانت معقدة وصعبة اللبس، بتصاميم بسيطة (ثوب مع كتفة، سراويل، سترّة منقوشة نكورية).

٥ - نقلاً عن «ألس ميابليلس» (التوافذ العالمية، ١٩٧٤). ولد «لاركن» في إنجلترا في العام ١٩٩٢، ودرس في جامعة أوكسفورد، وتوفي في العام ١٩٨٥. غالباً ما يرد اسمه مع الكتاب الساخرين المعارضين للرومانتيكية من أمثال «كينجسلي أيميس» و«جون أوزبورن». تتضمن أعماله الأخرى أعراس ويتسون (١٩٦٤) وسفينة الشمال.

٦ - يقتضي التقليد الصوفي موقفاً متزهداً من الملابس - في الحقيقة ان الصوفيين قد انصرفوا عن المادية؛ لقد اختاروا أقمشة بسيطة مثل الصوف (ومنها اشتق اسمهم). كان الصوف مادة طبيعية، وبسيطة وغير مطلوبة. ظهرت الصوفية كحالة رفض لدنيوية الفترة الأموية (٦٦١ - ٧٤٩).

٧ - مع ان تجارب أواخر القرن العشرين في الفن المعماري مثل أعمال فراك كيهري قد تخلصت من الوظيفية لصالح نوع جديد من الزخرفية العامة (انظر تصميمه الذي لا يُصدق بتحرره لمتحف غوغينهايم الجديد في بلباو).

٨ - انه لمن الموثق ان نرى ان التأثير الياباني على الشعر الانجليزي في أوائل القرن العشرين، بين الشعراء التصويريين على سبيل المثال، يفرض على الآخرين الاعتراف به عند نهاية هذا القرن.

٩ - كان رولاند بارتيز (١٩١٥ - ١٩٨٠) مساهماً مهماً في تحليل الرموز والسمات المحددة عن طريق الحضارة. وهو عزز التركيبية لفريدريك دي سوس. ان كتابه (كتابة درجة الصفر) بحث في الطريقة التي تقرب فيها اللغة، حتى بمعان فنية، إلى بيئة لغوية مباشرة أكثر من قريبا إلى أية صفة فنية أو روحية جوهرية. يُقدّض أنها غير متغيرة. كان يرى المواضيع الفنية كمنظومات من الرموز، وهو ما اعتبر من قبل مناوئيه مجموعاً على المعتقدات التقليدية. نشر في العام ١٩٧٠ كتاب (إس/زد)، وهو تحليل قصص للكاتب بلزاك. نوه بارتيز إلى الدور النشط للقراء وهم يتشكلون الراوي بشكل جديد في كل مرة تم فيها قراءة النص.

١٠ - لا أعني تعديل ما قاله «لا كرايزير» الذي صمم في العام ١٩٢١ فيلا في فيوريوسون، ذات أسطح مجردة ونوافذ طويلة عبرت عن مفه في «الوصول إلى البيت الحرك». كان غرض «لا كرايزير» أن يوحد المعيار لكي يستبدل الكتابة، وإنعدام الوقاية الصحية والتشويش الواضح على معمار القرن التاسع عشر.

١١ - أمجد ناصح، «حول الأزرق المستحيل»، القدس، المصنف ٢٠، ٣٠ مارس ٢٠٠١ (للكتاب الذي يشير إليه ناصح هو جهد مشترك بين صالح العراس، وهو مصور فوتوغرافي، والشاعر البحريني، قاسم حداد).

الكاتب السوري : ميشيل كيلو

في مراجعة المفاهيم

٩

المحددات التاريخية

ميشيل عفلق وخالد بكداش كانت قضيتهما من غير عمق ثقافي اجتماعي وتاريخي

الحقيقة ليست لها حزب فهي مفتوحة ككل المنابر

الحوار مع د. ميشيل كيلو يلامس الأفكار التي لا تستطيع الخروج إلى الضوء لا خوفاً من شيء بل لعدم وجود من يلامسها ويحضرها لتأخذ حيز التنفيذ، خصوصاً بما طرحه حول حقوق الإنسان العربي الغائبة والمعدومة لا المنتهكة، وكيف الحال عندما تكلم د. كيلو حول الإيديولوجيات واكتنازها وتعميمها وتعصبها والتي لا تخدم سوى من هم قيمين عليها. وتطرق بحديثه عن العمل السياسي وفشله متراجعاً والجميع يطرح اليوم هذه الإشكالية والقول واحد عن فشل الأحزاب وعقم البرامج التي لا تطال الإنسان، عن أي إنسان يتكلمون؟ في الوقت الذي لا يرى هذا الإنسان سوى التهميش وإعطائه دروساً في النذل والقمع ويطالبون أنفسهم بالحق بركاب الثورة المعلوماتية وعوالة الكيانات وألامها على العالم العربي الذي هو خارجها متباكين لا فاعلين. نحن شعوب نتلقى لا تنتج وأيضاً أعطى حيزاً واسعاً في هذا الحوار للمتقنين العرب وأزمته وتهميش فعاليتهم نظراً للخروج عن دورهم الطبيعي للفعل الحقيقي.

الدولة القومية أنت فكرة حقوق الإنسان

المشروع السياسي المحكوم باعتبارات أخرى، ووظائف أخرى، وانتهى إلى الفشل. الآن يجب أن تقوم الثقافة بتلمس عالم هو عالمها وعالم الواقع الموضوعي، وعالم الكون الذي نعيش فيه، لترسي في هذا العالم مشتركات وأساساً، نواظم ومعايير مستقلة عن مسألة النظام السياسي الاقتصادي الاجتماعي... الخ. معايير ليست رأسمالية وليست اشتراكية، لكنها معايير تصلح لنهوض فكرة العدالة والديمقراطية، وتصلح لأن يؤسس عليها مشروع سياسي. هذه وظيفة المثقف بالدرجة الأولى الآن.

✽ إذن يترتب عليه قراءة العالم بأعين جديدة. برأيك هل هناك مفترقات تاريخية مَرَّ فيها القرن العشرون؟
✽ في القرن العشرين مفترقان جوهريان، الأول كان قيام ثورة اجتماعية في الغرب، أي في النظام الرأسمالي، صحيح أنها قامت على هامشه وأطرافه، في بلد طرفي متخلف هو روسيا، لكنها قامت من تخلي النموذج الإقتصادي - الاجتماعي السياسي الموجود في المركز، وهو الرأسمالية. هذه المحاولة التاريخية الكبرى فشلت في نهايات القرن فعاثت حوالي ٨٠ سنة ثم انتهت إلى الفشل. وهذا هو المنعطف الثاني، فالأول كان خروجاً من الرأسمالية، والثاني هو الفشل. هذا الفشل يجعل الرأسمالية الثورة الوحيدة في تاريخ البشرية، والثورة الاجتماعية الوحيدة في تاريخ الإنسانية، ويجعل من الطبقة الوسطى وأفكارها قوة تاريخية كبرى. كنا نظن أن الطبقة الوسطى تركت دورها التاريخي للطبقة العاملة الآن نكتشف أن هذا الكلام تبسّطي. لا أعتقد أنه بالنسبة لنا يجب الوقوف مطولاً عند هذه المسألة، عن دور الطبقة الوسطى، فهي التي حملت في التاريخ الأوروبي، والآن في التاريخ العالمي رهانات التطوير والتغيير والعلمانية والعقلانية والديمقراطية والعدل... وحتى المشروع السياسي. وأعتقد إذا كانت فشلت، وهذا مهم بالنسبة إلينا، أمام ثورة الطبقة الوسطى في الغرب، وفي مكان طرفي من الغرب، فهي ثورة حاولت وضع نفسها خارج الرأسمالية، فإن مصيبتنا في العالم العربي أن الفشل الذي تم عندنا هو فشل الطبقة الوسطى، لأن

✽ يبدو الموروث السياسي في المنطقة العربية مرهوناً بالمحددات الثقافية والفكرية خصوصاً أنه تم إقصاء المثقف عن دوره في تطوير البنى الاجتماعية، ونحن على مفترقين حيث القرن العشرين مضى

ويستعد العالم لدخوله قرن جديد أكثر عصراً، ربما، إلا أن العرب كأنهم خارج المهام المترتبة عليهم لمواكبة مجريات الأحداث. د. ميشيل كيلو كيف تحدد دور المثقف بل ماذا يترتب عليه مع مطلع الألف الثالثة؟

✽ من ناحية المهام وما الجديد سوى ضرورة تطوير أنفسنا لكي يلاحق العالم الذي يركض. من ناحية الأهداف، هناك هدف رئيسي هو ملاءمة أوضاعنا مع أوضاع العصر، ودفع أمتنا إلى حالة من النهوض وشعوبنا ومجتمعاتنا كذلك، وأن نردم الفجوة التي تفصلنا عن العالم، وأن نحدث دولنا. على المثقف إذن أن يشغل على نفسه كي يتابع هذه النقطة النوعية التي تتم على المستوى العلمي، بالتقدم والتطور على مستوى العلم وما يتفرع عنه من نظريات ورؤى ومن تقدمات فكرية معرفية في العصر الجديد الذي بدأنا في الذهاب إليه، ليس نحن فقط، بل العالم كله. أعتقد أنه بعد التجربة الأليمة التي مرت بها علاقة السياسة الثقافية في هذه المنطقة، والتي تميزت بأولية السياسة، وجعلت الثقافة حقلاً صغيراً، وابن عم فقيراً للسياسة. يجب على المثقف، وهذا ما كتبه منذ زمن طويل وعلى خمس حلقات، أن يؤسس لثقافة مستقلة قائمة بذاتها يمكن انطلاقاً منها أن يؤصل مشروعاً سياسياً عربياً جديداً. وأعتقد أنه واحد من أكبر عيوب السياسة العربية في المشروع الثوري النهضوي العربي الذي مررنا فيه كان أنه تأسس على مسائل اجتماعية واقتصادية وسياسية لكنه لم يقم على أرضية مشروع ثقافي كبير مهّد له بتغيير الوعي وتغيير الفكر ونظرة الأمة إلى نفسها، بتغيير موقع الإنسان من العالم، موقعه من نفسه، وموقع الإنسان من السياسة. لم تؤسس الثقافة حيناً يمكن أن يقوم فيه حيز معقلن، حيز (مدقّط)، يمكن أن يقوم فيه مشروع سياسي معقلن ومدقّط، وهذا

المشروع السياسي النهضوي العربي الذي عرفناه في شكلين أو بشكل رئيسي منذ خمسينات القرن العشرين هو مشروع الطبقة الوسطى، وكأننا وصلنا عبر هذا الفشل إلى حالة انعدام وزن، فلم يكن لدينا طبقة برجوازية كباقي الغرب، تقود مشروع تغيير تاريخي كبير، ولم يكن لدينا طبقة عاملة كما في الشرق، فقد كان لدينا طبقة وسطى، وباعتبار أن هذه الطبقة الوسطى قد نضلت، فكان هذا فشل لمجتمعنا وأمتنا ولعقلا.

نعود إلى مسألة المتغيرات، والإنعطافات والمفترقات. فإذا فشل المفترق الأول فإن ذلك بسبب قدرة المفترق الثاني (الرأسمالية المتجددة) على إحداث تبدلات بنوية وجوهرية في تكوينها، وفي موقفها من العالم، وفي طبقة العالم، وفي موقع الإنسان من الوجود، حتى بالمعنى الفلسفي والواقعي العام. يقال تقليدياً إن الإنسان كان يعكس حالة العدم المادية بدءاً من الخمسينات، وبدأت الحالة المادية تعكس إرادة الإنسان ورغبة الإنسان وموقع الإنسان في الوجود. فهناك تبدل في علاقة الأشياء ببعضها. إذن فالنظام الرأسمالي أجرى تجديدًا جوهرياً على نفسه وهذا التجديد طال كل شيء، وأنا أعتقد أننا نعاني من مأزق غير فشل الطبقة الوسطى، وهذا المأزق الثاني هو الفشل في الدخول أو الالتحاق - من حيث التكوين والبنى والمقومات الأولية والقيم - في عالم الرأسمالية الذي ينتقل الآن إلى طور جديد في تطوره، وإلى مرحلة نوعية في التطور، ونحن نغلباً خارج أي سياق أو إطار أو حاضنة، أو تكوين تاريخي.

* نفهم أن معاناة الطبقة الوسطى باعتبارها فشلاً للأمة، وثمة معاناة أخرى من فشل الأمة في الالتحاق بالرأسمالية في صورتها التي ورثناها عن القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين بينما الرأسمالية تتعولم وتتطور، خصوصاً حين يصرح عدد من المفكرين أن المرحلة المقبلة تتمثل بتطويع العقل وإبادة الأفاك. * أعتقد أن العكس هو ما يجب أن يكون. ولم أقل سيكون. فالذي يجب أن يكون ينتمي إلى حد كبير إلى عالم الأخلاق، وعالم الفلسفة العالمية، وإلى عالم الفلسفة التأملية، وليس إلى عالم الواقع العملي. منذ قليل قلت أننا بحاجة إلى مشروع ثقافي يؤسس لمشروع

سياسي. الأولوية إذن لتأسيس الحقل الثقافي المستقل، الذي يتسم بالحداثة، والعقلانية والديمقراطية، ويقوم على أرضية كونية، وليس على أرضية ضيقة محلية، أو جزئية، وأربط الآن مستقبل العرب، والخلاص العربي، بوجود هذا الحقل الثقافي المستقل على أيدي المثقفين العرب.

* ألم يصل العرب إلى إيجاد تجمع فاعل يقوم بنقد الأنظمة والقوانين السياسية؟..

* لا لم يوجدوا ذلك. أوجدنا تياراً إسلامياً، شيوعياً، ليبرالياً، قومياً... لكننا لم نوجد الفكر الضروري المؤسس لشيء يتخطى هذه التيارات، أعود للقول إن التيار الإسلامي له مطلبية أو معيارية سياسية، لكنه لا يتركز على فكرة العقلانية، أو الجدوى، أو الكونية، أو الديمقراطية، فليس هناك أرضية مشتركة لهذه التيارات تجعلها تتخطى ذاتها ككتيارات جزئية، تجعلها توجهاً عاماً للأمة فيه مشتركات تجمع هذه التيارات بعضها مع بعض، فالقومي ليس ليبرالياً أو إسلامياً أو شيوعياً، والشيوعي ليس ليبرالياً أو إسلامياً أو قومياً، والإسلامي ليس ليبرالياً أو شيوعياً أو قومياً نحن بحاجة لشيء يتخطى خصوصية وجزئية كل تيار من هذه التيارات. هذا الشيء يخترق السياسي ويتخطاه، وهو ليس سياسياً بالضرورة، بل هو من طبيعة فكرية ثقافية معرفية تصلح لأن تؤسس وتترجم لشيء سياسي يتخطى هذه التيارات الجزئية. نحن لم نعرف هذا للأسف الشديد، وأعتقد أن مهمتنا الآن الابتعاد عن فكرة الحل الإسلامي أو الشيوعي أو الليبرالي. فلن نخرج من مأزقنا مادامنا نقول ذلك، وسنخرج إذا وجدنا حلاً يتضمن توليفة تجمع كل هذه العناصر بعضها مع بعض في إطار صراعي ديناميكي وليس سكوتياً يأخذ منها أحسن ما فيها، ويضعها في توليفة جديدة، وفي تجميع جديد يمكن أن تكون نقطة الثقل في هذه اللحظة على الاشتراكية، وتالياً على القومية، وتالياً على الليبرالية لكنه لن يخلو أبداً من لحظة ليبرالية، وديمقراطية، وإسلامية، وجدانية تنويرية دينية تسامحية. من لحظة اجتماعية عدالية، وقومية وحدوية.

* اختراق هذه المسافات يتطلب جهوداً معرفية تستند

كمعصومة. خاصة في الأجواء التي تنعدم فيها الديمقراطية والقدرة على التأمل العقلي الحر، العيب الأكبر للفكر العربي أنه كان فكراً إيديولوجياً، فيجب أن يقوم الفكر العربي على أرضية معرفية ثقافية متخطية لوجهة النظر الجزئية. فانتقدت الشيوعية ليس لأنه مارس الشيوعية، بل لأنه لم يمارس إلا الشيوعية، والإسلامي كذلك فهو يقول الإسلام هو الحل ولا شيء آخر. برأى أن هناك أرضية مشتركة يجب أن تكون قائمة على مستوى المجتمع، وعلى مستوى الدولة وعلى مستوى الفكر، وبدأية على مستوى الفكر والتأمل، لتتخطى هذه التيارات الجزئية، وأن هذه التيارات الجزئية يجب أن تقوم على هذه الأرضية كي تكون تيارات قادرة على الحوار والتفاعل والإبداع.. وليست تيارات استعبادية حصرية استثنائية عزلية، وإذا شئت ليست غيتوية بالمعنى الفكري. أعود إلى سؤال الإيديولوجيا، فأنا ميال طوال عمري لاستخدام الإيديولوجيا بالمعنى الأول الذي استخدمها ماركس، وهو الوعي الزائف للواقع، أو الوعي الزائف لواقع زائف. فيما بعد أطلق على الماركسية إيديولوجيا، وكذلك الستالينية واللينينية لاشك أن هناك طابعاً إيديولوجياً في كل فكر معرفي، وهذا الطابع الإيديولوجي يتجلى فيما يلي: أن تجرد المعرفة عن شروطها وضوابطها بشكل مطلق.. هذا إيديولوجيا فعندما أقول: الأمة العربية على حق، وأعتبر هذه الفكرة معصومة.. فهذا إيديولوجيا وليس واقعاً. عندما أقول: الطبقة العاملة الثورية.. فهذا تجريد للفكرة الواقعية عن شروطها وإعطائها طابعاً مطلقاً باعتبارها حقيقة مطلقة..

وهذا إيديولوجيا، وصرنا نتكلم بالدين والإيديولوجيا، فندين العقل والفكر ونؤجله. أعتقد أن في كل فكرة نزوعاً إيديولوجياً، ولكل فكرة وظيفة إيديولوجية. فتحاول تصوير نفسها أنها معصومة، وتقدم نفسها

على الفلسفة بشكل أساسي. سؤالي، أليس هذا يصب في إحدى مناحي الإيديولوجيا؟..

* أنا انتقدت ذلك لأنه تم على المستوى السياسي ولم يتجاوز ذلك إلى أرضية معرفية ثقافية متخطية لوجهة النظر الجزئية. فانتقدت الشيوعي ليس لأنه مارس الشيوعية، بل لأنه لم يمارس إلا الشيوعية، والإسلامي كذلك فهو يقول الإسلام هو الحل ولا شيء آخر. برأى أن هناك أرضية مشتركة يجب أن تكون قائمة على مستوى المجتمع، وعلى مستوى الدولة وعلى مستوى الفكر، وبدأية على مستوى الفكر والتأمل، لتتخطى هذه التيارات الجزئية، وأن هذه التيارات الجزئية يجب أن تقوم على هذه الأرضية كي تكون تيارات قادرة على الحوار والتفاعل والإبداع.. وليست تيارات استعبادية حصرية استثنائية عزلية، وإذا شئت ليست غيتوية بالمعنى الفكري. أعود إلى سؤال الإيديولوجيا، فأنا ميال طوال عمري لاستخدام الإيديولوجيا بالمعنى الأول الذي استخدمها ماركس، وهو الوعي الزائف للواقع، أو الوعي الزائف لواقع زائف. فيما بعد أطلق على الماركسية إيديولوجيا، وكذلك الستالينية واللينينية لاشك أن هناك طابعاً إيديولوجياً في كل فكر معرفي، وهذا الطابع الإيديولوجي يتجلى فيما يلي: أن تجرد المعرفة عن شروطها وضوابطها بشكل مطلق.. هذا إيديولوجيا فعندما أقول: الأمة العربية على حق، وأعتبر هذه الفكرة معصومة.. فهذا إيديولوجيا وليس واقعاً. عندما أقول: الطبقة العاملة الثورية.. فهذا تجريد للفكرة الواقعية عن شروطها وإعطائها طابعاً مطلقاً باعتبارها حقيقة مطلقة..

وهذا إيديولوجيا، وصرنا نتكلم بالدين والإيديولوجيا، فندين العقل والفكر ونؤجله. أعتقد أن في كل فكرة نزوعاً إيديولوجياً، ولكل فكرة وظيفة إيديولوجية. فتحاول تصوير نفسها أنها معصومة، وتقدم نفسها

* إذن كيف تحدد علاقتك بالسلطة؟

* كمثقف أعتقد أنه يجب أن نوجد مجالاً ثقافياً مستقلاً عن السياسة، وأعتقد أن السلطة السياسية يجب أن تتميز في حين ثقافي وأن تؤدي وظائفها انطلاقاً من هذا الحيز، وليس أن تحول الحيز الثقافي إلى أداة دعائية، أو أداة لها، وأن تحول المثقف إلى إعلامي وطبال وزمار لها. بهذا المعنى يجب الفصل على الدوام بين السياسة كممارسة عملية وبين الثقافة - إذا شئت - كممارسة حقيقية، وكارتباط بقيم يجب أن تمارس السياسة وظيفية الرقابة على السياسة، وعلى السلطة، وأن يكون للمثقفين واجب تأسيس موقف مستقل عن السلطة، حتى لو كانوا يتبعونها، وحتى لو كانت تحظى بتأييدهم، وانطلاقاً من الموقف المستقل عليه بانتقاد السلطة قولاً وعملاً، فالسياسة ترتبط بمصالح، أما الثقافة فتربط بقيم، وعالم المصالح يختلف عن عالم القيم، وباعتبار المصالح يجب أن تخدم في النهاية تنمية أشكال من القيم

السلطة السياسية يجب أن تتميز في حيز ثقافي وأن تؤدي وظائفها انطلاقاً من هذا الحيز، وليس أن تحول الحيز الثقافي إلى أداة دعائية، أو أداة لها

فعلى المثقف ألا يتنازل للسلطة في مسألة الصواب والخطأ، ويجب أن يكون جاهزاً كل الوقت لانتقاد ما تمارسه السلطة من سياسات ومواقف وما تتخذه من آراء.

* أي أن يكون اختلافياً مع السلطة أيا كانت هذه السلطة؟

* أعتقد أن المثقف الحقيقي يجب أن يكون على نقیض السلطة وعلى نقیض الواقع، فالمثقف المنسجم مع الواقع يفقد شيئاً كثيراً من خصوصيته.

* هناك من يدعو إلى مصالحة تاريخية بين المثقف والسلطة. كيف تنظر إلى هذه الإشكالية؟

* قلت منذ قليل أن عالم السياسة هو عالم مصالح، لكنه لا يخلو من القيم، فإذا كان رجل السياسة يعمل بدلالة عامة، والدلالات العامة هي دلالات قيمية على الأغلب، بدلالة مجتمع وليس دلالة مصالح جزئية، هي دلالة كلية وليست دلالة رؤى طبقية خاصة أو طبقية، بدلالات الغرض منها تنمية المجتمع إنسانياً وليس تنمية سلطته داخل المجتمع جهازياً وأمنياً... الخ. بدلالة مفاهيم وقيم كبرى مثل العدالة والمساواة والحرية والديمقراطية والوطنية... الخ. وعلى ذلك أعتقد بإمكانية قيام مصالحة بين المثقف والسلطة السياسية.. بشرط أن يتنازل المثقف عن مكانه وأن يبقى حارس قيم وحارساً للحقيقة.

* هل يصح أن المنطقة العربية تتعرض لابتنزاز مرة تحت راية الديمقراطية ومرات تحت ذريعة حقوق الإنسان؟

* صحيح، فنحن نتعرض لابتنزاز، كما تعلم المنطقة العربية محتل، لكن سبب تعرضها لابتنزاز ليس هو السبب الذي تقوله الحكومات. حكوماتنا وأنظمتنا لا نتعرض لمؤامرات خارجية، هي تتعرض لضغوط تستغل نقاط الضعف البنيوية، فلو كانت أنظمة ديمقراطية لما ابتزها أحد ديمقراطياً، ولو كان لدينا حقوق إنسان لما ابتزنا أحد.. فالمشكلة أننا هنا نعيش في جو سياسي وأنظمة ليست فيها ديمقراطية وحقوق إنسان وعدالة، وليس فيها فكرة الإنسان الحر والمجتمع المستقل، ليست فيها فكرة المصلحة العامة المستقلة عن شخص الحاكم أو صاحب النظام، فالغرب يبتز هذه

الأنظمة بنواقصها، ولا يبتزها لأنها مظلومة، وأن لديها الديمقراطية وهو يتقوّل عليها... ولديها حقوق الإنسان، وهو يكذب ويقول هي تضطهد الإنسان.. هي أنظمة تستغتر إلى الديمقراطية وحقوق الإنسان والعدالة والمساواة والعدالة والتسامح بمعناه العام، والغرب يستغل نقاط الضعف هذه، وهذا من حقه، ونحن أيضاً نحاول أن نستغل نقاط الضعف.

* في هذا المعنى، ما هو مفهومك للسلطة؟

* أعتقد أن السلطة عندنا تفتقر إلى المفهوم الحقيقي للسلطة، فيجب أن يتوافر لديها حرية أفراد، فالمجتمع مجموع أفراد وأحرار، وبالتالي الدولة تعبر عن مجتمع الأفراد الأحرار الذي نسميه المجتمع المدني والدولة هي التي تعبر عن هذا المجتمع. وحيث لا يوجد مجتمع مدني لا توجد دولة، وما يوجد هو فعلياً سلطة تسلطية لديها حضور عام ومهمة عامة، ولديها عمومية كما يقال، لكنها سلطة جزئية في كل الأحوال، والدولة ليست سلطة جزئية، الدولة سلطة عامة، ولأن السلطة عندنا جزئية ليس لدينا فعلياً سلطة، لأن التسلط الشخصي أو الحزبي أو الطبقي تمارسه قلة لمصلحة قلة مع تغييب واستبعاد المجتمع وتغييب واستبعاد الدولة. هذا الذي يوجد عندنا ليس أخلاقياً أو عملياً، وهو امر واقع إن شئت، وهو يدمر فرصنا بأن تكون لدينا سلطة حقيقية، سلطة مبنية - سلطة تخضع لرقابات.. سلطة فيها توزيع أدوار، وسلطة فيها سلطات منفصلة هي تعبر عن تعاون سلطات منفصلة.. وسلطة فيها فكرة التداول.. (وهي ليست موجودة عندنا) فما هو لدينا تسلط منظم لقلّة أو لشخص أو مجموعة أو تيار أو مصلحة، ورأسمال. هذا التسلط المنظم هو غياب المجتمع وتغييب الدولة، وبالتالي عدم وجود سلطة لها طبيعة وظيفية مجتمعية، سلطة ترى نفسها بدلالة المجتمع، وبدلالة الدولة. هنا السلطة ترى المجتمع والدولة بدلالاتها. فالسلطة لاغية للمجتمع والدولة وبالتالي لاغية للسلطة باعتبارها وظيفية عمومية.

* ثمة من ينظر إلى المثقف العربي وعبر تلقيه للأخر الغربي بأنه تابع وليس في موقع المصاوير له..

* أنا أخشى أن هذا الكلام صحيح. الآن هناك تحول

والمشكلة الكبرى أننا أصبحنا ننظر لانعدام الوزن هذا، ونرى أنفسنا بدلالته باعتباره شيئاً إيجابياً، وباعتبار خروجنا من العالم هو المعطى الجوهرى لهويتنا أو باعتبار وظيفة اكتشاف الهوية هي تبرير بقائنا خارج العصر وخارج العالم. هذه مشكلة كبيرة، فقد رأينا أنفسنا بدلالة الغرب في الفترة الأولى، الآن نرفض الغرب لأننا نتعتقد أن الرأسمالية غير مناسبة، وأن الاشتراكية فشلت، لكننا نأخذ بوسائل أسماها الليبرالية والتفكير الديمقراطي من أجل أن نستكشف أنفسنا، لكننا نفعل ذلك مرة أخرى إما إيجاباً أو سلباً حسب رؤية الغرب لنا، إما رؤياً استشرافية أو رؤية مضادة للاستشراف، لكنها تدور في فلك استشرافي في النهاية.

❖ برأيك هل تراجع الأحزاب مرتبط بغياب المشروع

السياسي؟
❖ أعتقد ذلك بوجه عام، لكنني أرى أن الأحزاب العربية فشلت لأنها لم تَرَم من العمل العام سوى الشيء السياسي الضيق، أو الحيز الحزبي.. فإذا أخذت ميشيل عقل ومثالا، ويصدق نفس الكلام على خالد بكdash وأحمد لطفي السيد (وهو مفكر ليبرالي لكنه في النهاية تأسست على جهوده الفكرية أحزاب سياسية) وإذا أخذت أحدهم لن ترى سوى قضية الضيقة والجزئية، وباعتبارها قضية سياسية لا يرى لها أي عمق ثقافي أو اجتماعي أو تاريخي أو ترجمة اقتصادية، بل يراها باعتبارها مسألة محصورة في السياسة لكنها في الوقت نفسه مسألة المسائل بالنسبة إليه، والمسألة العمومية الوحيدة، مع أنها بكل المعايير مسألة محصورة وجزئية، وهكذا أخذوا يعممون، ويؤدلجون رؤيتهم السياسية الضيقة ويعتبرونها رؤية شمولية وعامة وفلسفية، ميشيل عقل كان مؤمناً إيماناً أعْمى أنه بطور فلسفة إيجابية، مع أنه لم يقل في حياته عشر كلمات عن العلاقة بالفلسفة، وكان فكره القومي فقيراً إلى درجة لا تخطر بالبال، وأتحدى أن يقول لي إنسان كتب بحثاً في شيء أسمه المسألة القومية أو عرف الأمة العربية. هذه أدوات العمل، أليس كذلك؟ عقل أخذ مجموعة مسبقات فكرية وطبقها على الأحداث واستنتج معنى بعض الاستخلاصات الهدفية أو الغائيات الشعائرية إذا شئت،

وانعطاف كبير بعد فشل الليبرالية والديمقراطية والاشتراكية، وإعادة تعريف الهوية الإسلامية، وإعادة تعريف أنفسنا بدلالة ماضينا، فقد كنا في البداية نريد تأصيل نهضتنا على أساس فكر حديث الآن نريد تأصيل نهضتنا - إذا شئت - بوسائل فكرية حديثة، وعلى أرضية هوية قديمة. في الحالتين نحن نرى أنفسنا بدلالة أعيان غريبة. منذ أيام كانوا يشتمون هشام جعيط لأنه تكلم على الثقافة العربية بموقع المستهين، وهو على حق. في المرة الأولى كنا مقتبسين عندما أردنا أن نستوحي إما نموذجاً ليبرالياً غريباً أو نموذجاً ماركسياً شرقياً سوفيتياً. قلنا هذا القميص موجود ويجب أن نعد جسدنا لارتدائه وليس تعديله وتبديله وإعادة إنتاجه بحيث يلائم جسدنا الذي لم نعرفه في المرة الماضية لأننا اعتقدنا أن هذا القميص يصلح لأي جسد، وبالتالي لا حاجة لأن نعرف نفسك من أنت. الآن نحن مستغرقون في إعادة أنفسنا كي نفصل لأنفسنا قميصاً جديداً لا نعرف حتى الآن ما هو، وليس هناك من يعرف ما هو؟ نعرف وسائله وأدواته نقول ديمقراطية وعدالة.. الخ. لكننا نعرف جسدنا هذه المرة إما بأعين غريبة مباشرة (بالمعنى الإيجابي) أو بأعين خاصة بنا لكنها تتخذ موقفاً سلبياً من الأعين الغربية، فإما أن نرى أنفسنا بعيون استشرافية أو بعيون منافية قطعاً للاستشراف، وفي هذه الحالة الدلالة بتاجه الاستشراف موجودة أيضاً. إما مع أو ضد. لكن الضد هو شكل من أشكال الدوران في فلك الآخر. ما نحن الآن.. ماذا نحن الآن؟ يقال الخطر الأكبر على هويتنا، ماذا يقصد بهذا الكلام. هناك أجوبة كثيرة يقدمها الفكر العربي والثقافة والمثقفون العرب. ما هي هويتنا في النهاية. هل هناك شيء ثابت اسمه هوية العرب القومية، أو هوية العرب الثقافية، أو هوية العرب التاريخية، وهل هذا الثابت هو ثابت في كل الأحوال والأوضاع. فإذا كنت داخل إطار هذا الثابت لديك الفرد والجماعة والمؤسسة السياسية والمجتمع، ولديك فاعليات مثل فكرة العمل والسياسة والحرية، وإذا تغيرت داخل إطار هذا الثابت مواقع كل هذه العوامل ماذا يبقى من هذا الثابت؟. نحن الآن في حالة إنعدام وزن حتى بالمعنى الفكري والثقافي

وقال هذه إيديولوجيات الأمة العربية، فلسفة ومعركة وهوية الأمة العربية الفكرية. إذا أخذت خالد بكداش، وأن الأمين العام للحزب العربي هو المثقف الأكبر في الحزب العربي، وأنه مازال يستشهد حتى الآن بخالد بكداش على أنه مفكر، فمثقف الحزب العربي لا يقول لأمين العام هذه الثقافة، وإنما مثقف الحزب يأخذ من الأمين العام الثقافة، وهذه مشكلة كبرى، وبالتالي يخضع نفسه ككائن مثقف بالسياسة، وليس بالمعنى الذي عناه ماركس وأنجلز ولينين للسياسة، التكتيف الأعلى لجهد المجتمع من أجل التحرر، وتحولت السياسة إلى تكتيك ولعبة حزب. وصار هناك تنقيبه وتحقير للثقافة والمثقفين، الحزب السياسي لم يشغل فعلياً سياسة بالمعنى العام وباعتبارها تكتيفاً لفعاليات مجتمع يريد أن يتحرر أو اكتشاف لشروط تحرر الفرد الإنساني والهيئة المجتمعية. وهكذا فهمتها الدنيا كلها، حتى الليبرالية التي أنتجت الثورة الفرنسية فهمتها هكذا، و (روس) كتب عن السياسة باعتبارها العقد الاجتماعي، وهو فهمها أنها عقد سياسي. بحثوا في شروط جعل الدولة (الشيء) الذي قاله هيغل في يوم من الأيام) تنمي الحرية، فمهمة الدولة ومهمة السياسة تنمية الحرية. ما هي مهمة السياسة عندنا. القيام بانقلابات. تستولي على ضباط جيش تعرف كيف تمارك خصوصك سياسياً في الحيز السياسي المغفل والضيق التي تلعب فيه. تأسست السياسة في الغرب مع فكرة أرسطو التي تقول إن الإنسان ذات حرة جديرة بالحرية بغض النظر عن صفاتها الموضوعية، وسواء كان غنياً أو فقيراً، طويلاً أو قصيراً، حاكماً أو محكوماً، عبداً أو سيداً، وبالتالي اعتقد أن ما نمارسه من عمل عام ليس سياسة بالمعنى الحقيقي للكلمة، فالغائب هو الذات الإنسانية الحرة التي من مهام السياسي تنمية حريتها، وعندما تقرأ ماركس تقول هذا مسيح جديد، ولا تجد إلا الإنسان والإنسانية، وأعتقد شخصياً أن جوهر الماركسية هو التفتيش عن الشروط الواقعية لتحرر هذه الذات الإنسانية الحرة باعتبارها ذاتاً مجتمعية وتاريخية، وهذا كله غاب عن المشروع الشيوعي مثلما هو غائب عن البعثي، وفكرة الليبرالية تحدد أن الإنسان

ذات حرة، والمجتمع ذوات حرة، وأن مهمة الدولة القومية كما تقول (حنة أرندت) لا تظهر فكرة حقوق الإنسان وفكرة المواطنة إلا مع ظهور الدولة القومية، إذن أن الدولة القومية ألغت فكرة حقوق الإنسان وألغت فكرة المواطنة. المشكلة أننا يجب أن نعيد النظر في كل البديهيات، نحن لا نمارس السياسة، بل نمارس التسلط باعتبارها عملاً عاماً.

✽ ألم يتطور في هذه الأحزاب أصوات مستقلة عن قياداتها، كتحرية رياض الترك مثلاً؟

✽ أعتقد أن أهمية مشروع رياض الترك تكمن في مجموعة نقاط: الأولى، أنه حاول إعادة تعريف السياسة بالمعنى الذي تحدثت عنه، وأنه شخصياً ينطلق الآن في رؤيته من إعادة مشتركات سياسية، من معيبرات سياسية، متخطة لتعريفه عن نفسه كحزب شيوعي، فهو أخذ عن ياسين الحافظ فكرة أن السياسة تقوم على أرضية متخطة للنظام الاقتصادي - الاجتماعي، هي أرضية عامة، أرضية الفرد الحر، مجتمع منتجين أحرار كما قال ماركس. والدولة التي مهمتها الأساسية تنمية الحرية، والسياسة التي هي فاعلية تتخطى جزئياتها، فاعلية عامة وشاملة، إذن أعاد إنتاج نفسه على أرضية جديدة تصلح لأن يبنى عليها مشروعاً سياسياً تاريخياً كبيراً، وأعتقد أنه حتى الآن هو يمسك بهذا الشيء الثمين. الشيء الثاني، مصالحته لحزبه ورؤيته، صالح هذه النظرة مع الواقع العربي، القائل لم نعد بحاجة إلى قميص خارجي نجبر الجسد العربي على ارتدائه، وفتح أمامنا تعريف ما هو الجسد العربي؟ وما هو القميص الخارجي؟ ما هي الماركسية التي نريدها؟ هناك منه شكل من الماركسية. هناك الماركسية السوفييتية التي رفضوها بالطلق منذ البداية، نريد ماركسية عربية ديمقراطية في مجتمع حاضن للسياسة فهو أرضها، وبالتالي السياسة باعتبارها فاعلية من المجتمع والمجتمع وليست أحزاباً تحرك مجتمعات، وإنما بشر يملكون رهان التحرر والحرية، ومجتمعات علمناها وتعلمت كيف تراهن على الحرية وتحرر نفسها بقواها. ماركس لم يقل مثل لينين، أن الحزب السياسي يجب أن يشكل ثورة وطليلة تحرر المجتمع. ماركس قال:

باعتبارنا ننتمي إلى واقع وتاريخ، وننتمي إلى واقع عالمي وكوني وننتمي إلى حاضنة فكرية وعالمية، ولدينا خصوصية تاريخية معينة، فلا ننضح على أنفسنا، فنحن في النهاية عرب أنتجنا في حاضنة جغرافية تاريخية اقتصادية معينة هوية معينة اسمها الهوية العربية الإسلامية التي تفاعلت مع التاريخ ومع العالم بدرجات مختلفة من النجاح والفشل، ومرت بمراحل مختلفة من النجاح والفشل، وتقدمت وتراجعت، وصعدت وانهارت وتعيش الآن أزمة وجودية وتاريخية

كبرى منذ عشرة قرون. أعتقد أن هذا ما يجب أن يحدث، هذا الجزء الكبير والاستثنائي، وهو أكبر من أي حزب، وربما يعبر عن نفسه مستقبلاً في حزب كبير كان عندنا أساتذة يعتبرون أن الحقيقة ليس لها حزب، فالحقيقة مفتوحة لكل المنابر. ولكن عندنا كل اثنين يلتقيان يعتبران أنهما حزب الحقيقة ويريدان الحجز على كل الناس.

❖ في الحديث عن واقع حقوق الإنسان في العالم العربي، كيف تلخص هذا الأمر؟

❖ نحن لا نملك فكرة أن الإنسان ذات حرية (الفكرة الأرستية) وبالتالي لا نملك الأساس الذي تقوم عليه السياسة، فكيف يكون عندنا حقوق للإنسان ليس له حقوق أبداً أبداً، فالإنسان ذات حرية يعني حق في أن يكون من يريد، أن يكون باعتباره منضوياً في هيئة اجتماعية له الحق ما يريد أن يكون ضمن إطار توافقات عامة مع هذه الهيئة الاجتماعية، توافقات متفق عليها هذه هي الحرية. الحرية أن تكون رجلاً مفتوح الأيدي، مفتوح العقل، مفتوح الإمكانات تتحرك في مجال مفتوح، وبالطريقة التي تحددها أنت. لكن هذه الطريقة ليست فردية ١٠٠٪ وإنما هي طريقة متوافقة عليها بشكل عام مع المجتمع. ليس لدينا هذه الحرية أو تلك التوافقات. والقول بالمجتمع المدني دون وجود تعاقبات

تحرير المنتجين من صنع أيديهم، ومات وهو يقول ذلك، مع أنه كان في إيماءه أحزاب مثل الحزب الديمقراطي الاجتماعي الألماني الذي كان يأخذ ٣ ملايين صوت بالانتخابات. وقال: (تحرير المنتجين من صنع أيديهم) وربما كان انهيار المعسكر الاشتراكي أعاد الاعتبار للفكرة، فأنت لا تستطيع أن تحرر بحلف قليل عبيداً، ولا تستطيع أن تستعبد أغلبية باسم الحرية، لأنك ستنتهي. أعتقد بوجود مفاتيح أولية في تجربة رياض الترك وحزبه. هذه المفاتيح تمت مواءمتها بشكل من الأشكال مع الواقع في سوريا، وتعرف على المستوى السياسي لم يسمح للتجربة أن تستمر وتأخذ أبعادها.

❖ هل لعب السوفييت دوراً في ذلك؟

❖ نعم، والنظام لعب دوراً فاعلاً، وكذلك الأحزاب الموجودة، وأعتقد أن خالد بكداش كان يرى منذ اليوم الأول حتى وفاته خطورة هذه التجربة عليه، لأننا كتبنا عشرات المرات ماذا تعني السياسة، وأنهم لا يدركون أمراً هم غير مؤهلين لإدراكه أو فعله، وبالنسبة هو خطر عليهم، وهم يرون خطره، فالتجربة توقفت عملياً، ولكنها تستعيد الآن نشاطها وفعاليتها وحضورها على الأقل فيما يدلي به رياض من تصريحات وأخذه من مواقف ويصدر عنه وعن التجمع الوطني الديمقراطي من نشرات وكتب ومقالات ودراسات.

❖ برأيك هناك مشروع أو برنامج سياسي عند هذا التجمع؟

❖ لا أعرف. إسأل رياض، أعتقد أننا أمام مآزق مضاعف فلم نستطع الالتحاق برأسمالية متبدلة، وبفشل الطبقة الوسطى التي حملت في التجارب الأخرى مشروع الثورة، فأعتقد أن التحدي أصبح أكثر من كونه لحزب رياض، حتى لو كانت الفكرة الأولية التي تلمست الواقع. يجب أن يكون هناك جهد هائل على المستوى الثقافي ثم على المستوى السياسي من أجل اكتشاف شروط التقدم والتحرر في مجتمعنا وواقعنا، لكن

التيار الإسلامي له مطلبية أو معيارية سياسية، لكنه لا يتركز على فكرة العقلانية، أو الجدوى، أو الكونية، أو الديمقراطية

غير موجود بالمعنى السياسي والفاعل، (فهو موجود مكتلة وتوافقات عامة)، وكحجر مرص في البرية، وكدم، وككتل جامدة. إذن ليس لدينا الفرد أو الحرية أو التوافقات المنظمة للحرية. هو مشارك بالموافقة عليها وقبولها. انطلاقاً من الذات الحرة (برزت فكرة المواطنة منذ أيام اليونان) ثم توسعت مع الثورة البرجوازية، مع الليبرالية وظهور فكرة الديمقراطية، والثورة البرجوازية التي هي أهم شيء حدث في تاريخ البشر عند ماركس، ولم يكن ما هو أهم منها سوى الإنسانية التي اسمها الاشتراكية، التي هي المجتمع التشاكري. إذن كنا نسعى لرأسالية في يوم من الأيام من موقع متأخر عنها كثيراً، فهي تجاوزته وهي أفضل منه. وهذا واحد من الإنجازات الستالينية البائسة التي جعلتنا نعتقد أن حرية الإنسان شيء غير هام، فهي بالنهاية تعتقد أن الإنسان الفرد غير موجود، وهناك العامل، ولا يوجد من يغطي الموصفات الموضوعية للإنسان، فهي رأت الموصفات الموضوعية وألغت الإنسان، وسأعود إلى هذه الفكرة لأهميتها بالنسبة إلى الدين... إذن فكرة الإنسان الحر الذي كان مواطناً عند اليونان، أصبح مواطناً كونياً، وبالتالي قامت فكرة المواطنة والسيادة الشعبية بحقوق الإنسان، وأصبحت الأخيرة حقوق المواطن، وماركس قال: «لماذا أعطيتم الإنسان الذي هو المواطن النجس الذي لا وجود له حريات مطلقة هي حقوق الإنسان، وأعطيتم المواطن الذي هو الإنسان المشخص العامل والمنتج حريات مقيدة». كان يجب أن يعطى المواطن حريات مطلقة. ماذا عملوا في الإتحاد السوفييتي وفي التجربة الستالينية (لا حريات إنسان ولا حقوق مواطن)، ويقولون أن الستالينية هي الماركسية والماركسية فشلت. نرجع إلى الفكرة، لو رأينا موصفات الإنسان كونه عاملاً أو فلاحاً أو مثقفاً أو برجوازيًا. وانطلاقاً من كونه ذاتاً حرة وبدلالة كونه ذاتاً حرة، ولم نر ذاته الحرة انطلاقاً من موصفاته التي هي في النهاية ألغت الذات الحرة لما وصلنا إلى هذه الأصولية القائمة الآن، لأن جوهر الأصولية الدينية بالمعنى الفلسفي والفكري أنها ترى المؤمن ولا ترى الإنسان، أي (تحول الإنسان إلى غير إنسان). الإنسان

عندها إنسان بقدر ما هو مؤمن، وباعتبار الخصيصة الجهورية للإنسان كونه إنساناً، والخصيصة الثانوية كونه مؤمناً. هذه إحدى الموصفات الموضوعية للإنسان، وفعلياً عندما يلغي الجزئي العام نصل إلى الأصولية، فالأصولية في تعريفي هي إضفاء طابع مطلق على صفة جزئية، وعلى واحدة من الموصفات الفكرية التي تلغي الخصيصة الجهورية والتعيين الجوهري، فعندما نقول الطبقة العاملة معصومة، وقد كانت في مرحلة سابقة طبقة مقدسة، وكون الإنسان عاملاً هي صفة جزئية، والجوهري أنه إنسان، ثم أنه يعمل، فقدر العمل بدلالة الإنسان وليس العكس، فمجرد القول أن العمل هو الشيء الجوهري أصبحت متحدثاً باسم أصولية شيوعية. الآن في الإسلام هناك المؤمن وليس الإنسان، ففكرة الإيمان أكلت فكرة الإنسان، وعند الشيوعيين فكرة العامل أكلت فكرة الإنسان، وفي البرجوازية فكرة البرجوازي أكلت فكرة الإنسان، فأنت أمام أصوليات في النهاية. كيف نخرج من هذه الأصوليات؟ يجب أن نعيد للإنسان فكرة وجوده ثم نعطيه حقوقه، فإذا كان موجوداً كمؤمن وكرجل سلطة، وكخبز، وكعامل، كيف سنعطيه حقوقه، سنعطيه في هذه الحالة حقوقه الجزئية.. وهيغل يقول: «المجتمع الشرقي فيه رجل واحد حر هو رجل السلطة أو صاحبها وهذا هو العبد الأكبر لأنه عنده كل الحريات، وأخذ حريات الجميع».

* هناك عدد من المنظمات التي تعمل في الشأن الحقوقي ومركزها في الغرب الأوروبي أو الأمريكي، وهناك منظمات مرتبطة بالحكومات، مع أنها منظمات أهلية أو هكذا تطرح نفسها، براكيف يتم توضيح المفارقة بين التحدث باسم الدولة والخروج على مفاهيم الدولة وتتعارض مع توجهات الدولة بأن معاً؟ * سبب ذلك انتهاك حقوق الإنسان، فلو كانت حقوق الإنسان متاحة، فأنا لا أؤسس منظمة للدفاع عن حقوق الإنسان في بلد فيه حقوق للإنسان، بل أؤسس منظمة ربما قضائية أو قانونية لمراقبة انتهاكات حقوق الإنسان، لكني لا أؤسس منظمة للقتال من أجل حقوق الإنسان، وفرضها. في فرنسا، منظمة تراقب انتهاكات

حقوق الإنسان، لكن لا توجد منظمات تطالب بحقوق الإنسان في قوانيننا، وعلى ذلك فهي موجودة في الواقع وأنتم تشوهون سمعتنا لأسباب سياسية لا علاقة لها بحقوق الإنسان وهذا كذب، فليس هناك حقوق إنسان في العالم العربي، فما هي حقوقك إذا كان أي موظف، وفي أي لحظة كانت ينتهك جميع الحقوق التي تتمتع بها، إذا كان لديك حقوق.. وحتى قبل فترة قريبة كان يقال أن هذا البلد أو ذلك منع ضباط الأمن أن يعتقلوا عشوائياً أي شخص يريدونه دون العودة إلى رؤسائهم. هذا أمر واقع، فأنا إذا كنت ضابطاً أمن وأنا في مطعم ورأيت أحدهم يجالس بنتاً جميلة، أو لم يعجبني شكله، أعطتك ولا أحد يحس بذلك أو يسأل عنك. وهذه الحقوق القابلة للانتهاك ليست حقوقاً، فهي ليست (مقونة) أو متوافقة عليها أو قائمة عملياً. في دول العالم العربي ليست هناك حقوق إنسان، وليس هناك حقوق لأحد. حتى الوزير لا يملك حقوقاً أكثر منك.. فأنت يهينك الوزير، وهناك من يهين الوزير وينتهك حقوقه (ويبهله)، فالنظام هو عبد ومستعبد، أو عبد وشخص واحد حر هو فعلياً العبد الأعلى. لأن من يأخذ جميع حقوق الناس ليس لديه في النهاية حقوق، فهو عبد كبير هو نظام عبودية كبير متسلسل ولا يشعر بوطأته إلا الشخص (الذي تحت الكل). وهو في رأيي يتمثل في بلادنا في المرأة والطفل، لأن المرأة في تسلسل النظام هي كائن مضعف، فترى جامعية مفتحة ومتعلمة ومتزوجة شخصاً آمياً، والمجتمع معه ضدها. ثم الطفل الذي ليس له حقوق أبداً، فترى طفلاً في الباص يضربه أحدهم وينهضه من مقعده. للأسف الشديد أن الأنظمة تقول لنا إقرأ القوانين، ويا لها من قوانين، عندما حقوق إنسان وحقوق مواطن، وحقوق اجتماعية وحقوق اقتصادية. لدينا مثلاً حق العمل وهو حق مقدس ومن ثوابت الحياة البشرية. عند الأميركيين شيء أسمه حق السعادة، وهو من حقوق الإنسان.. نحن لا نريد ذلك.. نريد الحق في العمل. هل تجرأ أن تذهب إلى وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل وتقول لي حق بالعمل ويجب أن تجدوا لي عملاً. سيحيلك إلى حالة أمنية، وهنا المصيبة الكبرى التي تعيدنا إلى أصولية رؤية العام

بدلالة الجزئي.. والعودة إلى الأنظمة التي تريد أن تحرر (هذه انتهت بعد أن هلكونا فيها في يوم من الأيام) يجب أن نتصل بهيئات رقابية وقضائية ونخبرها أن فلانا عمل كذا وظلم ونطالب بمحاكمته محاكمة عادلة ولا نقول نريد حقوق إنسان، فمذنب خمسين سنة لا يعتقل أحد في فرنسا لسبب سياسي أو بسبب آرائه، في التلفزيون يقول صحفي (لميتران) أنت كذاب يا سيادة الرئيس، عندما كان يتحدث عن جلب المعتقلين الفرنسيين من إيران. فأجابه ميتران سأقاضيك (لكنه لم يبعث عشرين عنصر أمن لاعتقاله أو اغتياله)، فأجابه الصحفي: أنا أمهيك عامداً متعمداً وأساقم عليك دعوى لأنك تكذب على الشعب الفرنسي.

✽ لا أدري إلى أي مدى حرك كلامنا جوارحك، لكن تبقى هناك فسحة تستطيع أن تقول فيها ما شئت..
✽ أعتقد أنه كتبت كثيراً حول إعادة التأسيس أم في مرحلة فشل جزئي أو مرحلة نجاح جزئي أو مرحلة عودة إلى الذات.. هي تعبير عن الدوخة التي لم تنته. أعتقد أن المفردات الضرورية لعملائنا أن يكون عقلنا حديثاً وليس عقل الآخر الموجود فبنا، فهذا العقل الذي يشكل ويكوّن فبنا تاريخياً ينطلق من واقعنا الحالي الذي تشكل تاريخياً، وليس باعتباره إفرازاً غريباً أو شرقياً أو خارجياً. ألا نغلق نوافذ عقولنا.. أن ندرك أن العالم ينتقل بسرعة البرق إلى حالة جديدة يتوقف عليها مصيرنا إلى فترة طويلة، وليس هناك فرصة لأن نغلق أنفسنا دونها، فنجائنا ليس أن نغلق أنفسنا، بل هلاكنا في الإنغلاق والتغريب، وعلى كل إنسان أن يواجهها باعتبارها مرحلة مصيرية وحاسمة، وفي عشر أو خمس عشرة سنة سيتوقف عليها كما قلت مصيرنا لعشرات أو مئات السنين انطلاقاً من أن لدينا (موتة) وخاصة إنسانية هي هذا الشعب والأمة والفرد العربي، وباعتقادي أن الأحداث لم تفت في عصره، وأن الأمة جاهزة للسير في مشروع تاريخي كبير إذا وجد من يساعد على أن تبدأ الخطوات الحقيقية في هذا الاتجاه. وهؤلاء هم المثقفون في الدرجة الأولى ثم الساسة، ويجب ألا نستعين بأنفسنا كمثقفين.

حوار : أحمد محمد سليمان

شاعر من سوريا

عبد الكريم كاصد:

اغترابنا كالسائر في الهواء بين أوتام لا نعرفهم

ويجأ أجوبته عبر هذا الحوار لا يغالط عبد الكريم كاصد رؤيته الشعرية، ولا يفلسف بما يثقل كاهل الشعر، فهو متمسك بقناعة أن للشعر من يحميه ألا وهو الشعر نفسه، بهذا لم يمت المتنبي وأبونواس وامرؤ القيس، رغم أننا لا نملك خصوصاً حوارية معهم حول ما قدموه من إبداع..
اذن فلندع القارئ يدخل عالم كاصد بلا مقدمات أخرى..

- ١ -

أركض حين يجن الناس
محتشدين أمام الواجهة المفروشة بالقنفذات
أهرع مسحوراً بين السيارات
أحمل كرسي
ومصابيح ملونة
لكني أخشى لمس مخدات الأعراس
وأخاف النسوة
أسأل أحياناً
هل يتزوج هذي الأيام الناس؟

من قصيدة (أمام موبيليات العرائس)

مقاصير «ألف ليلة وليلة» في الأحلام ليدخلوا المصححات في الواقع، جامعات الملح في الصحراء يقتل تحت العباءات المنصوبة بالحصى، الحمالون الذين كنا نكس طريقتهم من الحصى لئلا تنغرس أقدامهم الثقيلة تحت الأحمال، الأطفال الذين يحملون فوق رؤوس النسوة ملفوفين بالعباءات السوداء في المآتم أيام عاشوراء المقدسة، السجناء الذين يخرجون مصفري الوجوه من هواء السجون وهم يتحدثون عن أسماء وأحداث نجهلها نحن الأطفال.

دغل كثيف من الواقع

مآتم وأعراس وطفولة لم تستنفذ بعد، رغم أنني كتبت عنها ديوانا كاملا هو ديواني الثاني «النقر على أبواب الطفولة» فمزال في داخلي ذلك الطفل يرافقني ويقودني إلى ممالك أبعد.. ربما لم أرها بعد.. لدي ديوان آخر عن الطفولة مهيبا لبعض بعنوان «فوانيس».

- ٢ -

✽ البصرة مدينتك التي تصفها «ساعة لا تدق»، وجسور من خشب تصل الأعداء بالأعداء، وضريح لا يعرفه غيري «هذه البصرة التي تحترق، بجسورها الخشب، وأنهارها المحفورة بالدمع، وخيولها المربوطة في المساجد، وسفانها المطوية بالقرار» ما الذي تستطيع إعادته في القصيدة؟ وكيف تصل إلى عالم البصرة القديم.. عالم الطفولة المسحور برفصات الزئوج، وغناء الصيادين والبحارة، ورائحة الخليج والغرباء، والنخيل، وعمق التراث العربي الإسلامي؟ ✽ كاصد: في قصيدة (كتاب البصرة) تتأكد الوحدة الزمنية التي تحدث عنها الأسعد بجوانبها الأكثر اتساعا حيث الحاضر يدخل في نسيج الماضي، فلا تفصح القصيدة عن زمن محدد للمدينة، إذ يتجاوز فيها الناس والأشياء والحوادث وتتداخل فيها الأزمنة، فلا حاضر ولا ماضي بل مدينة تتسع لكل أناسها وأحداثها وأزمانها، وكأن المدينة، في تشابكاتها هذه، تنفي حريها الدائرة وموتها المعلن بل أنها تكاد تنفي واقعها ذاته بكل ما فيه من حاضر وماض ومستقبل، لتحيله إلى طقس أو أسطورة:

«..... حين تأتي الريح من جهة الصحارى، يخفصون

✽ كيف ترى دخولك من وهم الطفولة إلى حقيقتها؟ وأي الأشياء تفاعل في الذاكرة جعلتك تعيد هذا العالم وتلك الخبرة في ضوء الحاضر؟

✽ كاصد: «من وهم الطفولة إلى حقيقتها» هو تعبير الشاعر والناقد محمد الأسعد، اتخذ عنوانا لدراسة له، قيمة حقا، عن مجموعتي «النقر على أبواب الطفولة»، في كتابه «مقالة في اللغة الشعرية»، يقصد به الخروج من عالم الافتراض والايهام والدخول في عالم التجربة، حيث تلعب الفعالية الشعرية، على حد تعبيره، دورا محررا للوعي من رواسب الافتراضات والايهامات التي تنشئها الثقافة السائدة، وهذا يعني العودة مجددا إلى الطفولة، والتوكيد على أن هذه العودة ليست حلما بل هي واقع حسي يتجه نحو أحلامه.

كتبت المجموعة إثر مروري، ذات يوم، في ساعة متأخرة في الليل، في مناطق في البصرة القديمة، لم أطأها منذ زمن طويل، كانت مسرحا لطفولتي ولأحداثها الغابرة، فاستيقظت وكأنني اكتشفت شيئا غفلت عنه زمنا.

ومنذ ذلك الوقت وأنا لا شأن لي سوى التفكير بهذه المجموعة التي استحضرت أحياء وموتى وأحداثا غابرة مظلمة لا أدري من أضاءها: الشعر أم الذاكرة أم كلاهما؟

لم يعد الماضي غائبا بل حاضرا يسكنني ولم يحضر معه الطفل بل المدينة بأكملها: أسواقها المتنقلة مع الزوارق، نوتيوها المسنون الذين لم يهبطوا المدن، عشاقها الذين يقودون حبيباتهم إلى الأنهار، عمالها الذين يقلبون صناديق التمر طويلا للسمر في الليل لين ليضوا ديوكا صائحة في الفجر، أكواخها التي يختلط فيها الناس بالزنايب والدجاج والأسماك المنشورة على الحبال كالغسيل، الباحات الرطبة، الأبواب المفتوحة على السراييد، العميان الذين يرقصون حول النيران، المباغي المغلقة، العاهرات اللواتي يرحلن باكيات وسط سباب القوادين وضحك المارة، الأمهات اللواتي يذببن بناتهن القتيلات رغم الغضبية، الأطفال الذين يموتون، القبور التي تضيء للموتى، البلهاء الذين أخضرت لاهم ولم يهرموا، الرواة الذين يعبرون

الخراب الذي امتد من البصرة ليشمل الأرض والإنسان، أم مبعثها الطفل الذي يكتشف أو يحاول الاكتشاف من خلال الموت الأشياء من حوله ولكن بشكل ساخر وعابث بعالم الكبار؟

❖ كاصد: حين رثيت أبي رثيت فيه ما يواجه الخراب، رثيت فيه فضائل الإنسان العراقي البسيط التي أعتقد أنها قوة هذا الإنسان في مواجهة الأحداث، وتقلباتها وشرك المفاهيم وغموضها. لقد فاجأني حقاً مآتمه المحتشد بالمعزين من معارفه وأصدقائه والناس البعيدين والقريبين ممن أعرفهم ولا أعرفهم وهو الرجل البسيط الأمي.

رثيت فيه طفولتي التي مضت والتي فقدت أعز شهودها، ويفاعتي أيضاً إذ كان لي صديقاً أو ابناً- إن شئت- «وكننت لي الصغير تعاشر الجيران» رأيت من يدخل مجلس العزاء ويركع لينتحب أمام الناس، وهذا ما لم أراه في أي مجلس عزاء آخر، والاغرب من ذلك أن هؤلاء الباكين، لم التقي بهم من قبل.

ليقبل المرضى الى وليمتي وحاملو الأطباق، والوحش الذي يلحق ركبتي، والمشيوعون، والمجلات بالسواد، والنائحة الخرساء، والأجيرة المطلية اللسان، والعصا، وغاسلوه (حين مسحوا عن وجهه الماء بكى) وشجر الكافور والسدر، ودمع القارئ الأعمى، وماء الورد، والعمائم الخضراء، والأطفال، والمنحطب الرাকع ذو العقال (لم ير الجسر الذي أوصله للبيت مغشياً عليه..)، والمعاول السوداء، والمواقف المنصوبة الأحجار، والنيران، والأحذية الرطبة، والماء الذي يقطر من سدادق العزاء،

والنائم في العراء

والدموع

ليقبل الجميع

فلن يجرى...

رأيت أناساً يتقدمون مني ليقضوا لي، شفاهاً أو كتابة، ما صنعه أبي من جميل اليهم، أحدهم قال لي إنه كان موقوفاً لم يكفله أحد حتى أخاه جاء أبي ليخرجه من السجن.

لقد كان أبي أرحب من ثقافتني، وأكثر صدقاً من

رؤسهم للرمل ينتظرون مثل لقالق ملوية الأعناق.. مر الرمل والأعناق مطرقة، وجاء الصحو والأعناق مطرقة.

ومر ومر..

أهل البصرة ارتدوا تماثيل

وقد تخفتي البصرة في مدينة أخرى: «أم ترى ارتحلت بين لغز الأقوام في مدينة أخرى» أو تضعي: «أسواري المجارة والسماء سفينة تمضي ويبتني النخل أمجره وأنظر الطريق اليك» أو تعلن موتها وانبعاثها: «أي أعاجم مروا عليك؟ عساكر رفعت بيارقها وبضع دساكر محيت، وأهلي كيف قاموا من مجازهم يسون الثياب (تلطخت..) ويغافلون الجند؟ أهلي كيف جاءوا بي إلى نهر تبيس فانتهيت الى خرابك؟ أول الآتين كنت وآخر الآتين، تنقطع السلالة في، أبصر في غدي أمسي، فتجتمع القبائل فيك: هذي الرحبة الدهناء، تلك خريبة الأعراب، ذلك الجامع المفروش بالصباء، أين أنا؟»

غير أن البصرة- الطفولة تظل حاضرة هناك وسط كل هذه التحولات:

... هل تأتين بين سلاك الخضراء؟ بين (البهاغات) الجميلة تنقر الأقفاص؟ في باص الجنوب وضجة العربات؟ هل تأتين؟ أخضر ماؤك النهري نستبقه أياماً ونرحل.. (كم وودت لو انني استبقيته في الحلم) ماذا لو قلبت الليل والساعات؟ ماذا لو شربت وصيتي بالماء؟ ماذا لو جلبت الساحر الهندي واستوقفتك الليلة؟...

ماذا حل بالبصرة؟

- ٣ -

وقبل موته بلحظتين

أطل في الغرفة،

واستدار هادناً

بكنم في عينيه دمعتين

دعوته أن يستريح

ثم نهضت خلفه

- لأفتح الباب -

عثر بالضريح

❖ مراثية «الشاهدة» عن أبيك، هل هي مراثية العراق-

الموجة، ثم يختفي صوت الشاعر كريم:

«عراقيون»

يقترحون أضحية الأئمة والأقارب ثم ينتشرون، ينسون
الهكاء، كأنما قدر العراقي المقابر والرحيل مجنح
القدمين، يحمل سعفه ونذوره ويؤوب مخذولا يجر
دموعه، ويحطم الألواح، يوقد في الهجيرة ناره، ويغيب
في ليل من الأشباح».

كاصد: لا اعتراض لدي على ما تراه في شعري، وحين
أجيب عن سؤالك فإن اجابتي ليست ردا أو تفنيذا بقدر
ما هي توضيح لقراءة أخرى خاصة بي، ربما لا تكون
صحيحة.

لا أدري إن كان القارئ على معرفة بشعري كله أو
بعضه أم لا، لذلك أخشى أن يكون حديثي مجردا حتى
وان اجهدت نفسي أن أكون فيه على النقيض مما أدعيه.
قصيدة «الحذاء والملك» هي واحدة من مجموعة أعدها
للتنشر بعنوان (قفا نيك)، تحتوي على قصائد هي
حكايات بالفعل نشرت قسما منها في جريدة (الحياة)
تحت عنوان (حكايات من الحمراء) و(شواهد) أما هذه
القصيدة فقد نشرت في كراس احتوى على أسئلة وجهت
لي.

تحتوي قصيدة (الحذاء والملك)، حقا، على فكرة مثلما
احتوت على مرح وتهكم ساخر، أما إلى أي حد اختزل
المرح والتهكم الساخر لحساب الفكرة فهذا ما لا أستطيع
أن أقدره ولكنهما، كما أظن، تصب في هذا المنحى الذي
وجد لدى شعراء آخرين، روادا وغير رواد، والذي اعتمد
الحكاية أداة شعرية، وهذا المنحى يوجد في الشعر
العالمي بأجمعه، كما أظن، أيضا، من خلال اطلاعي
على ما تيسر لي من آداب هذه اللغات.

وما أراه ضارا هو ابتعاد شعرنا الحاضر عن هذا
المنحى، ولا أعني بهذا النمط من الشعر الاقصوصة ذات
البداية والنهاية والحبكة- ولا ضير أن تكون ذلك-
وإنما أعني به اعتماد هذا الشعر المادة الحياتية التي
تقرب من القاص والتي تختلف عنه باختزالاتها
وايحاءاتها وتميزها عما سواها من أنماط ثرية أخرى.
لذلك حين يرد تعبير «لحساب الفكرة» أفكر في النثر لا
بالشعر، بالنثر المجرد، وهذا ما أظن أن قصيدتي سعت

حماستي، وأعظم دراية ومعرفة بالناس، وأهم من كل

ذلك أكثر تسامحا وإحساسا بالعدل:

(حين أبصرني مرة أبخس الكيل أمسكني

ثم علمني أن أجوع)

كان موته قمة له وماوية لي.

- ٤ -

اللغة والبناء:

❖ القصيدة كيف تولد عنده؟ هل هي حلم أم غناء

صارخ في البرية؟

❖ كاصد: قد تكون القصيدة حلما، وقد تكون صرخة في
البرية أو في غرفة مغلقة، إنها قد تتسع لتشمل الحياة
ذاتها وقد تضيق فتصبح كراس دبوس، إنها يمكن أن
تكون قصيدة ويتمان أو قصيدة هنري ميشو، قصيدة
المتنبى أو قصيدة أبي تمام ولا غرابة في ذلك فليس
ثمة ما هو أضر بالشعر من تعريفه، الشعر هو ما
يعرفني لا ما أعرفه، أما ولادته فهي لا تحد بزمان أو
مكان معينين، وإن كان لكل قصيدة جيدة مكانها
وزمانها الخاصان، ولعل من مساوئ الشعر هو افتقاده
هذين العنصرين: زمان القصيدة ومكانها، حين يصبح
نظما لا معرفة، تجريدا لا تجربة محسوسة محددة،
عندئذ تتشابه الأصوات والتعابير وبالتالي الأزمنة
والأمكنة، ولعل ما يثير الاستغراب حقا أن البعض يرى
في هذه الظاهرة تقليدا أو محاكاة للشعر الغربي، بينما
يعرف أي مطلع على هذا الشعر، حتى من خلال
الترجمة، أن لهذا الشعر أعلامه واتجاهاته العديدة
ورواه الانسانية النازعة إلى كل ما هو أنسي حي، لا ما
هو تجريدي خارج زمن الشعراء- ولا نقول زمن
الناس- ومكانه.

- ٥ -

تجسد قصائدك الحياة بتجلياتها المختلفة، إيقاعها
اليومي ولقطاتها المألوفة والنادرة، ولكنك تحاول
ببعض المقاطع من القصائد أن تأخذ منها شفافيتها أو
مرحها، إن صح التعبير، في اختزالك الفلسفي لها، مثلا
في قصيدتك «الحذاء والملك» يختزل هذا المرح والتهكم
الساخر لحساب الفكرة، وفي قصيدتك الجميلة
«عراقيون» نرى ارتفاع النشيج المر وتلك الأسئلة

من هذه الهموم؟ ولماذا نرى في قصائدك نوعا من المازوشية في تذكر الحبيبة: ففي قصيدتك «هل سأراك حقا؟» تقول:

لعينيك عشر غزالات تبكي

وشجيرة ورد يتساقط

وقبر صغير. صغير لا يتسع لاثنتين

لقدوميك..

سأفرش أحزاني

وأقول: اتبعيني

تقولين سأتيك حافية يا حبيبتي

بزهرتي وبدي الناحلتين

ولكن...

هل سأراك حقا؟

هل سأراك حقا؟

وفي قصيدة «غناء» تقول:

«وداعا»

ومرت خيول المساء الأخير

وأطغات الريح قنديلها

الى أي ركن صغير أوت

إلى أي ركن صغير؟

سأمسح عن شعرك الثلج...

أدخل قبوا وأغلقه

لست ميتة

وأنا لست ميتا

وأنا قربي الشمعتين

لنصبح بيتا

فكيف تقسر ذلك؟

* كاسد: لا أدري هل سيكون لتفسيرتي جدوى بعد أن قدمت تفسيرك ورأيت نوعا من المازوشية في تذكر الحبيبة ولا أدري أيضا هل تعبيرك هذا مجازي أم حقيقي؟ ولكنني سأخذ ما هو أيسر لأقدم اجابتي أو تفسيرتي على حد رأيك.

أحقا أن هذه القصيدة مازوشية؟ الاجابة قد تكون بـ«ربما»، وربما بـ«لا» غير أن المازوشية في القصيدة تبدو بعيدة الاحتمال حين نعرف انها كتبت عندما ودعت زوجتي، أول مرة، قبل ما يقرب من عشرين سنة

الى تجنبه غير أن النثر، كما أرى، ضروري أحيانا للشعر كعنصر من عناصره الكثيرة لكسر حدة البلاغة التي مازالت تزحف الى شعرنا المعاصر بأشكال شتى. الحقيقة أن القصيدة هي ثلاث حكايات لا حكاية واحدة، وأعتقد أن الحكاية الأولى هي الأساس وما الحكايتان الأخريان الا اضافتان يمكن حتى الاستغناء عنهما دون أن يضرا بهيكل القصيدة، لذا أجدني أمام اختيارين: الاحتفاظ بشكل القصيدة الحالي أو الابقاء على الحكاية الأولى فقط، وأنا أميل الى الاختيار الثاني، منعا للالتباس، وقد قرأت الحكاية الأولى وحدها في الأمسية التي أقيمت لي في برلين مؤخرا.

أما بالنسبة إلى (عراقبون) فإن اختفاء صوتي في المقطع الذي ذكرته لا أراه يضر بقصيدتي فقد يكون صوت الجوقة صوت الشاعر نفسه حين يكون الشاعر واحدا من الناس، المقطع الذي ذكرته في سؤالك أرى فيه صورتي الشخصية مجسمة في المرأة.

إن الشاعر ليس صوته الخاص بل العام أيضا، ولا يعني العام دوما اختفاء صوت الشاعر أو ذاته بالعالم يغتني خاص الشاعر ويصل الى مساحات أرحب. والعالم لا يعني أيضا أفكارا أو مواقف مسبقة، بل تجربة واختبار ومعرفة بالناس شعورية وغير شعورية وهذا ما يميزها عن شعر الأفكار. هذا لا يعني انكار ما للأفكار من قوة في الشعر وإنما يعني انكارها مجردة في الشعر والا لكان شعر المواعظ والفلسفات الميتة شعرا.

من جهة أخرى فإن الشعر الذي هو محض لعبة شكلية إنما هو شعر لا حياة فيه، وإن بدا ان له تأثيرا خاصا في حاضر الشعر، ان كثيرا من الشعراء الشكلانيين لم يتنب منهم سوى أسمائهم حتى وان كانوا كبارا أو ألقت الكتب العديدة عنهم، إنهم شعراء ذوو اهمية في تاريخ الأدب لا في الأدب نفسه.

المرأة والحب:

- ٦ -

* كثيرا ما يتحدث البعض عن تجاربه «العظيمة»، السجن والكتابة... الخ ولكنه يغفل او يتجنب الحديث عن هموم القلب ورغباته الدقيقة، ويجعل من حديث الحب المحطة المهمة، فما الذي تحمله «نزهة آلامك»

الأخير هو ما يعنيني فأغترابي الأول كان طبيعياً. كان اغتراباً هو وليد صراع حقيقي في أرض حقيقية وبين أناس أعرِفهم ويعرفونني، أما الثاني فهو اغتراب السائر في الهواء بين أقوام لا تعرفهم، وأوطان لا تنتمي إليها، ووطن بعيد لا تعرف متى تعود إليه، ولقمة عيش لا تدري متى تفقدها، وأطفال افتقدوا لغتهم حتى وإن تحدّثوا بها وما إليها من تفرّعات، لذلك يدهشني عندما اسمع من يتحدث عن محاسن المنفى إلا إذا كانوا يعنون مساوئها التي أصبحت حقاً محاسن لدى نفر كبير من الساسة والأدباء في المنفى.

- ٩ -

✽ ما الذي أعطاك المنفى وما الذي أخذه منك؟
✽ كاصد : مهما أعطاني المنفى فإنه اخذ مني الكثير وهل هناك ما يؤخذ منك أكثر من الأرض والناس؟
إنني أعرف ما أخذ مني المنفى ولكن لا أعرف ما أعطاني حقاً؟
نعم.. اعطاني الفقر والمرض والجوع والتنقل الدائم من وطن إلى آخر، ولكنه اعطاني أيضاً الإرادة التي تصلبت، والمعرفة، ونار الشعر القاتلة.
(إنني لم أنشر إلا الجزء اليسير من شعري وتجاريي المختلفة).

الشعر العراقي اليوم:

- ١٠ -

✽ أين يتجه الشعر العراقي اليوم، مع تعدد الأصوات والمنافى؟
✽ كاصد: من الصعب تحديد مسار للشعر العراقي وللشعر بصورة عامة، ولكن يمكن القول إن الشعر العراقي موقعه المتميز في خارطة الشعر العربي، فلا يزال شعراء كسعدي يوسف والبريكاني يواصلون عطاءهم، وكذلك شعراء الأجيال التي أعقبتهم، غير أن الشعر العراقي لم يحظ بالاهتمام من قبل النقاد، فالدراسات عن شعر الرواد وجيل الستينات تكاد تكون معدومة. ثمة شعراء مهمون أصدروا مجموعات شعرية عديدة لا تتم حتى الإشارة إليهم في المتابعات النقدية، كحسين عبداللطيف، وكاظم الحجاج، ومهدي محمد علي، على سبيل المثال، والأخير أصدر أكثر من خمس

هارباً عبر الصحراء، على جمل وكانت مريضة وقد لحقتني فيما بعد، من هنا يأتي هذا التساؤل:

هل سأراك حقاً؟

هل سأراك حقاً؟

إن اشارتك لهاتين القصيدتين تسرني رغم اختلافنا في التفسير، فأنا يسعدني الإشارة إلى قصائدي القصيرة لأن من لا معرفة لهم بالشعر أو بقراءته، كثيراً ما يميلون إلى الأسئلة العامة الضخمة والإشارة إلى القصائد الطويلة فقط.

- ٧ -

كان الشاعر العربي وما يزال يتمثل في الحب أو الغزل صورة الحبيبة، ولكنك ترى الحبيبة من خلال نفسك، فهي صورة لظلك، لقلبك الملازم لك:

أنت لم تلمحي قامتي تنتظر

في الضجيج المباغت هادئة

أنت لم تلمحي قامتي حين تمتد...

في غرفة الانتظار

أنت لم تعرفي غرف الانتظار

والهدوء المباغت وقت السفر

وضجيج السفر

أنت لا تعرفين السفر

كاصد: وهل تريدني أن أرى الحبيبة من خلال غيبي؟
سامحك الله

نعم قد تكون صورة لظلي وقلقي وقد لا تكون، وفي هذه القصيدة (ثلاثية السفر) ليست الحبيبة صورة لظلي، لقد أردتها هكذا ولكنها كما يبدو من القصيدة - لا الواقعة التي هي خاصة بي - أبت أن تكون تلك الصورة صورة الظل.

السفر والاغتراب

- ٨ -

(الحقائب)، (وردة البيكاجي)، (الشاهدة)، (نزهة) الآلام، هي شواهد وعوالم لرحلة العذاب، حيث يصبح الجمل الذي هربت عليه من العراق عبر الصحراء هو «القبز»، وأنت «الشاهدة»، كيف تؤرخ، ان صبح التعبير، تاريخ اغترابك: هل تؤرخ بالمنفى أم بما قبل النفي؟ كاصد: اغترابي قبل المنفى وبعده.. ولكن الاغتراب

مجموعات شعرية حتى الآن، وكتب قصائد مهمة اعتبرها من النماذج الجيدة في شعرنا العراقي، كقصائد (البئر) و(تنويع على مشهد) و(شيخوخة)، وغيرها من القصائد المتناثرة في مجموعاته العديدة، كذلك ثمة شعراء مهمون أهلهم النقد ولم ينتبه إلى إنجازهم الشعري، أما الأجيال الشابة فثمة أسماء عديدة تواصل تجربة من سبقها وهي ليست بحاجة إلى بركات الآخرين لتقديمها فهي أقدر على تقديم نفسها بنفسها من خلال مواصلتها الكتابة، أما استصغار الآخر باسم الأجيال والاقدمية فالشعر ليس وظيفة، ولعل مسؤولية النقد وانشغالاته بما هو يومي عارض تنضج أكثر في ايماله الاشارة الى أعمال شعراء توفوا منذ سنوات في المنفى وهم مصطفى عبدالله، ومحمد طالب محمد، وقاسم جبارة، والاول كتب قصيدة اعتبرها من بين أجمل قصائدها التي كتبت عن المنفى ألا وهي قصيدة (الأجنبي الجميل).

إن التعريف بشعرنا وأجيالنا الشعرية، ومعرفة مسار شعرنا لا يمكن انجازهما من خلال الاشارات والتلميحات التي لا تخلو من جانب شخصي، بما فيها اشارتي هذه، وإنما من خلال الانطولوجيات والدراسات المتأنية وإصدار المجلات المتخصصة حتى لا نكون تحت رحمة مسؤولي الصفحات والمجلات الثقافية الذين أبتوا جدارة بكل ما ليس له علاقة بالشعر أو تحت رحمة الموظفين من الأكاديميين.

إن تأكيدنا على الانطولوجيات للأجيال المختلفة ليس القصد منه التعريف بهؤلاء الشعراء، فأكثرهم ليسوا بحاجة إلى مثل هذا التعريف، وإنما تقديم ما هو جميل لقرائنا وللأجيال القادمة والتعريف بجمال لغتنا وحيوية شعرنا وقدرته على استيعاب ما يدور حولنا في حياتنا، أما ترك الفوضى القائمة على حالها، بفضل صحفيينا الأكاديميين، وأكاديميين الصحفيين، فلن يعود على شعرنا بأية منفعة سوى ترديد أسماء ليس لنا سوى ألفاظها على حد قول شاعرنا الرصافي رحمه الله، إنني أتساءل ما قيمة كل شعر الفرزدق والاعطل وأمثالهما من الفحول أمام شعر هؤلاء الجهوليين الذين جمعهم أبوتهم في مختاراته «الحماسة»؟ ولولا الحماسة اما كان مصير هذا الشعر

الضياح؟ أو لا نتشكك الآن في قيمة شعر شعراء قدمهم النقد لنا بصفتهم شعراء من الطبقة الأولى؟ حتى البحري لم ينسج من هذا التشكيك، يذكر صلاح عبدالصبور في سيرته الشعرية انه لم يجد بيتا واحدا جيدا في شعره، هذا ليس رأيي/ ولكني أوردته هنا للتعبير عن نسبة ما يقال في الشعر؟ فلو تصفحت آراء النقاد القدامى وقرأت ما أوردوه للبحري من أبيات على انها النموذج الجيد للشعر مثل «آلام على هواك وليس عدلا» و«أجدك ما ينفك يسري لزينا»، و«أصفيك أقصى الود غير مقلل»... الخ، لاحظت في تقدير الأذواق وليدا لك عبدالصبور محقا في رأيه الى حد ما وإن أجحف في التعميم فلا شيء في هذه القصائد غير جرسها الحلو الممتع.

- ١١ -

✽ الشعر الذي أصبح لك وطننا، مملكة للحرية على حد قولك، كيف ترى يتجسد في كتابتك؟

✽ كاصد: قلت من قبل في لقاء أجري معي وأعيد هنا ما قلت: إن الشعر بالنسبة إلي مملكة للحرية، حتى لو انقطعت سنوات عن نشره لا عن كتابته، هوية حاضرة حتى في غيابها، فهو يبرز فجأة في اية لحظة، في عيني عابرتين، في وجه مألوف أو غريب، في زاوية مهمة، في علاقة ما، وفي لحظة قد تكون الأبدية ذاتها. - انه حاضر في رؤية الشاعر للأشياء والعالم، وفي اختياراته في طريق المعرفة، لكن حضوره ليس معلنا بل خفي هادئ يكاد لا يرى، وحضوره العلني الوحيد هو القصيدة.

قد ينطرح سؤال آخر لا يتحدد فيه الشعر بعلاقته بالشاعر التي هي علاقة خاصة جدا، وإنما يتحدد بغيره من وسائل العصر التي نشهدها وهي تتطور بشكل هائل: هل الشعر ضروري في هذا العصر؟ هل ثمة متسع للفناء؟ الجواب سيكون بالإيجاب حتما، ولكنه ايجاب مفعم بالمشك، هل سيمحو الشاعر ثنائية نيبا صارخا في البرية؟ أم أنه سيكون أكثر دهاء مثلما نرى الآن في محاولته التلاؤم مع ما يحيط به من مؤسسات واعلام يقول من خلالها كل شيء إلا الحقيقة.

هل الشعر غاية أم وسيلة؟ لعب قد يشير أو لا يشير إلى

لا بلغة الآلهة، ألا ترى معي أن الخطابات التي تستهين بعقل المتلقي هي لغة الشعر العراقي والعربي السائدة مع بعض الاستثناءات؟ وعلى الصعيد نفسه تنسلق القصيدة ذات النبرة الخطابية والحساسية على حساب جمالية الشعر بسبب لجوء البعض الى الغموض والافتقار بالبلغات التي لا معنى لها؟

✽ كاصد: الخطابات والنبرة الحساسية وغياب جمالية الشعر والغموض، كل ذلك يمكن أن يغتفر، فهو ليس بالضرورة مقصودا لذاته، وقد يكون تعبيرا عن قدرات محدودة لشعراء محدودين، ولكن ما لا يغتفر هو هذا النقد المجاني الذي يجعل من هذا النتاج العادي الشائع نموذجا يحتذى، أن يكتب الشاعر قصيدة رديئة، ليس ذلك بمسألة ذات شأن، ولكن ما يستوقف الانتباه حقا هو ان يكتب ناقد مقالة رديئة عن شاعر رديء، وقديما أشار القاضي الجرجاني في كتابه «الوساطة بين المتنبي وخصومه» إلى ان عيوب الشاعر لا تسقط بل تسقط الناقد الذي يقتصر عليها في تقييمه. إن تشويه عاطفة القارئ لا تقل أذاة عن تشويه أفكاره، لا سيما إذا كان وراء أحكام النقد هذه دوافع مبعثها المنفعة، ولا أعتقد أن هذه الظاهرة ستختفي مادام النقد لم يعد حوارا مع النص الأدبي أو تساؤلا، بل أصبح تابعا لثقافة سائدة قائمة على القمع والأحكام المسبقة.

إنني أتساءل: ماذا سنخلف للأجيال القادمة اذا استمر وضعنا على هذه الحال؟ أي ذوق سنخلف لهم وأي نماذج سنشير اليها قائلين: هذه عبقريتنا لغتنا؟ يمكنك ان تصصف اية مجلة لترى أي نقد يمارس.

إنني أخشى ما أخشاه ان يصبح نقدنا بلا ذاكرة، منقطعاً عما سبقه من اجيال نقدية وشعرية، إذ كيف نفرس غياب شعرائنا، قدامى ومحدثين، ابتداء من احمد شوقي وانتهاء بالسياب عن الدراسات الحديثة الا ما نراه من النثر اليسير من الاشارات والكتابات الصحفية المكتوبة عنهم. إن مئات بل آلاف الكتب تصدر سنويا في اللغات الاجنبية عن شعرائها، أين نحن من هذه الظاهرة؟

حقيقة؟ لا أدري ولكنني سأظل أبدا وفي مخيلتي مثال الشاعر الغائب.

- ١٢ -

✽ كيف ترى مكانة الشاعر وكيف يتجسد دوره في الواقع؟ ودور قصيدته في التغيير؟
✽ كاصد: ليس لدي توهم ان الشاعر نبي أو قديس، ولكنني مازلت أرى أن للشاعر دورا إن لم يتجسد في الواقع، فعلى الأقل في لغته، وقد يكون لهذا الدور، فيما بعد، تأثير في الواقع نفسه (كما يطرح ذلك إليوت في مقالة له عن وظيفة الشعر الاجتماعية)، وحتى هذا الدور الذي يوعزه إليوت للشاعر لا يخلو من مبالغة في تقدير دور الشاعر، مهما كان عظيما، فقد تكون لغة الشاعر العظيم عائقا في تطور اللغة نفسها وفي تطور الشعر أيضا (كما يذكر إليوت في مقالة له عن ملتون)، وقد يكون الشاعر مهرجا حين يكون بوقا للسلطة ونجما في المهرجانات وهذا ما شهدناه ونشده في المهرجانات والاحتفالات الرسمية، كما ان الأمثلة على الشعراء الساعين الى الشهرة بأي ثمن لا تحصى، وقد جر هذا المسعى الباطل الى احاطة الشاعر بالحواريين والمريدين من صحفيي الدرجة العاشرة وهواة الأدب ومقاوليه، لا بل ان الشاعر قد يكون مهرجا في اللغة نفسها.

لكنني من جهة أخرى- اذا صرفنا النظر عن التفاصيل اليومية والاجواء الأدبية ذات الطابع الخاص- استطع أن أشبه مكانة القصيدة بالنسبة الى الشاعر بتلك المكانة التي كانت تتصف بها الاسطورة بالنسبة للانسان القديم في مواجهة عالمه الغامض، فالعالم المعاصر يشتد غموضا كلما اتجهنا صوب المستقبل، وهذا ما لم يكن في حسابنا من قبل، فهل سينقذنا الشعر كما انقذت الاسطورة انسانها القديم؟ أشك في ذلك، إنه مجرد تساؤل للاقتراب من حل يخص الشعراء أنفسهم، غير أن هذا الحل الذي يقترحه السؤال معرض لمخاطر شتى، فما أسهل أن تتحول الاسطورة الى شعوضة حواة.

- ١٣ -

✽ تقول إنني أميل الى الشعر الذي يحدثني بلغة البشر

حوار: محمد جعفر *



رفائيل أليبرتي

امتداد شعري بشاعة البحر

خالد الريسوني *

رمزا للسلام والإخوة بين الإسبان» ولد رفائيل أليبرتي سنة ١٩٠٢ بـ«بويرتو دي سانتاماريا» في قادش، عاش جزءا من طفولته بمسقط رأسه، حيث تابع دراسته الابتدائية بمدرسة اليسوعيين، وفي سنة ١٩١٧ انتقلت أسرته إلى مدريد، فتوقف الشاعر عن متابعته الدراسة الثانوية، متفرغا للرسم والتشكيل حيث أعد أول معرض تشكيلي له سنة ١٩٢٢، وخلال فترة خلوده للراحة بسبب المرض في «سييرا كواداراما» (جبل بالقرب من مدريد)، شرع في محاولة نظم الشعر، وإن كان قد استمر في مزاوله التشكيل، إلا أن الشعر سيشغل بعد ذلك حيزا هاما وأساسيا في حياة أليبرتي يقول عن تلك الفترة:

«لم يكن لدي وضوح حول المهنة التي سوف أمارسها مستقبلا، فقط كنت أؤمن في قرارة نفسي أنني شاعر».

وفي سنة ١٩٢٥ سينال الشاعر رفائيل أليبرتي الجائزة الوطنية للأدب، مناصفة مع شاعر آخر من جيل ٢٧ هو خيراردو دييجو، عن مجموعته الشعرية الأولى المعنونة بـ«بحار في الياينة»، وفي سنة ١٩٣١ انخرط الشاعر في الحياة السياسية، وساهم مساهمة نشيطة في تعبئة الجماهير أثناء الحرب الأهلية الإسبانية من موقعه اليساري، فشارك في التجمعات الشعبية التي كانت تنظم في المدن لمواجهة الزحف الفاشي الفرنسي الذي اكتسح جنوب إسبانيا وأصبح يهدد العاصمة مدريد. بعد أن وضعت الحرب أوزارها وخسر الشاعر أحد رهاناته إثر انهزام المعسكر الجمهوري المنتخب شرعيا، سيختار

خر العقد في جيل ٢٧ الشعري؛

في يوم ٢٨ أكتوبر ١٩٩٩م توقفت نبضات قلب شاعر عالمي كبير، عرف كيف يكون شاعرا وشاهدا ومثلا أعلى في الصدق، وفي الحب، وفي التسامح لقد رحل باتجاه البحر ناشرا كلماته المضيئة البهية أشعة، وحده البحر يستطيع أن يحتضن شاعرا بحجم رفائيل أليبرتي آخر شعراء جيل ٢٧ في أسبانيا، جيل فيديريكو جارسيا لوركا، وجيراردو دييجو، وخورخي جين، بولس ثيرنودا، وفثينطي ألكسندري، وداماصو ألونسو بيدروساليناس.. وغيرهم..

كان شاعرا، وتشكيليا وعاشقا للبحر الذي نسج معه مكايات وله متجددة بتجدد الزمن، آخرها رغبته في أن يتم نثر رماد جثمانه في مياه خليج قادش، قرب مسقط رأسه وشطآن طفولته التي تطل عليها قرية بويرتو سانتاماريا ببياضها الناصع، بياضها الذي يشبه قلب لشاعر، لقد عاش هذا القلب نابضا على مدى قرن، وكتب العبر السري تغريبة الفتوة، وألم الحرب الأهلية التي نزلت إسبانيا في الثلاثينات، كتب عن إنكسارات حلم شعب، وعن فضاضات المنفى الذي عانقه أكثر من ثلاثين سنة منتظرا العودة إلى وطنه والتي تمت بعد وفاة لجرال فرانكو وتحقيق المصالحة الوطنية في إسبانيا؛ أخرجت منها وقبضتي مشدودة وعدت بيدي مفتوحة

* شاعر ومترجم من المغرب.

كانت شعرا بورجوازيًا، وأنه يراهن على جعل ابداعه الشعري في خدمة أهداف سياسية ثورية، لكن أعماله اللاحقة أي تلك التي كتبها خلال وبعد الحرب الأهلية لم تكن في الواقع إلا تطويرا لتجربته الشعرية السابقة، أي أنها لم تخلق تلك القطيعة الجذرية مع إنتاجه السابق، وقد صنف جل النقاد الذين درسوا شعر ألبيرتي تجربته الى مراحل خمس:

١ - **المرحلة الأولى:** وتمثلها المجموعات الشعرية الثلاث الأولى لرفائيل ألبيرتي وهي تتميز بحضور غنائية شغافة تعتمد بشكل أساسي على التراث الغنائي الشعبي الاسباني القديم:

أُلبتي يا هذا الصديق الطيب

أُلبتي البيضاء

الذئاب قتلتها

على حافة الماء

الذئاب يا هذا الصديق الطيب

تلك التي فرت عبر النهر

الذئاب قتلتها داخل الماء

قصيدة «ألبتي» من مجموعة «بحار في اليابسة»
إن مجموعة ألبيرتي الأولى «بحار في اليابسة» ١٩٢٤، وعلى غير المتوقع من باكورة شعرية، تتضمن أشعارا وقصائد في منتهى الاتقان، ويعتبر مصدر الإلهام الأساسي في هذا الكتاب هو الحنين المتأجج إلى المكان الذي يمثل الصفاء وبراءة الطفولة، المكان الذي أنجب الشاعر، وكان شاهدا على طفولته الغضة، وهو أرض قادش المنفتحة، على عالم البحر بمرأكبه وأشرعته ونوارسه وبحارته، يستحضر الشاعر جزئيات المكان من موقع اغترابه بمدريد، وتشعل الرغبات العنيفة في أعماقه لاستعادته عبر الذاكرة رغم بعده المادي وعائق عجز الذات عن اختراق المسافات، فيغدو التذكر من خلال الكتابة وسيلة لتحقيق تواصل الذات مع رغبتها:

البحر، البحر

البحر، وهذه البحر!

لماذا يا أبتى أتيت بي

رفائيل ألبيرتي المنفى شأنه في ذلك شأن العديد من المثقفين والكتاب والسياسيين الإسبان، سينتقل كلاجئ سياسي من وهران الى باريس ثم بوينس أيريس فروما، قبل أن يتمكن من العودة الى وطنه اسبانيا بعد نهاية الدكتاتورية والانتقال الى الديمقراطية بوفاة الجنرال فرانكو، وسيرشج ألبيرتي لشغل منصب نائب عن منطقة قادش في مجلس النواب، وإذا سيم له ذلك فإنه سيتخلى عن المقعد البرلماني بعد مدة قصيرة ليتفرغ للشعر والرسم، وسيعود الى قريته الصغيرة التي لن يغادرها إلا في مناسبات قليلة. حصل الشاعر على عدة جوائز أدبية هامة مثل: جائزة لينين للأداب ١٩٦٦ وجائزة سيرفانطيس للأداب ١٩٨٣ كما منح درجة دكتوراة شرفية من كل من جامعة قادش وجامعة بلنسية.

عن مسرة ألبيرتي الأدبية:

يحقق شعر رفائيل ألبيرتي إدهاشا لقارته، بسبب تنوع موضوعاته وإيقاعاته وأساليبه، لقد قال عنه خيراردو ديجيو «أنه شاعر الجد، وشاعر السخرية» والحقيقة أن إنتاج ألبيرتي واكب مختلف التحولات التي عرفها الشعر المعاصر في اسبانيا خلال قرن من الزمن، فقد شهدت القصيدة الشعرية عنده تولينات مختلفة بدءا بالأشكال التقليدية والباروكية ومرورا بما اصطلح عليه بالشعر الخالص وصولا الى الاتجاهات الطليعية كالسوريالية مثلا. لقد عبر ألبيرتي في شعره عن رؤى إنسانية عميقة موظفا السخرية، واللعب بالألفاظ والكلمات، والألم والحنن والعشق والانتماء والموقف السياسي الثابت والملتزم، والقلق الوجودي... الخ، سيصرح هو نفسه سنة ١٩٣١ قائلا: «لقد حاولت ولوج العديد من المسالك مستغلا في أحيان كثيرة تلك الأساليب الجمالية التي أحس ميولا تجاهها. الشعراء الذين ساعدوني، والذين مازلت أحتفظ لهم في نفسي بتقدير وإعجاب كبيرين هم خيل فيثيني والشعراء الغنائيون الإسبان المجهولون وجراثيلاس وجونجورا ولوبي دي بيكا وبيكر ويودلير وخوان رامون خيمينيث وأنطونيو ماشادو»، لكنه بعد فترة قصيرة سيصرح بأن أعماله السابقة عن ١٩٣١

إلى المدينة؟

لماذا نشتت عني البحر!

في الأحلام ، تسحبني العاصفة

من القلب

تتمنى لو تمضي به

لماذا يا أبتي أتيت بي هنا؟

قصيدة «البحر، البحر»

من مجموعة «بحار في الياسة»

إن الحنين يتحول الى حزن و قتامة نالامسهما وهما
ينسكبان في غنائية مرهفة قال عنها خوان رامون
خيمينث بأنها «خفيفة الحركة، مليحة، ومومضة؛ شديدة
الأنديسية» فالأبيات الشعرية ترشح بالضوء وبالبياض،
وبالألوان الحية المتلمعة، وقد صاغها الشاعر في أشكال
خفيفة، اقتبسها من الغنائية التقليدية في التراث الشعري
السفوي الاسباني لكنه عرف كيف يجعل هذه الصياغة
متفردة، وحركية، ومشذبة، إلا أن هذا لا يلغي وجود
بعض السوناتات في «بحار في الياسة» يقول:

«على مركبك قاعدة عمود خضراء من طحالب البحر
من رخويات، من محار، من زمردة نقشت
أياربان الرياح والسونوات
وشحتك بوسام موجة البحر
تنشر لك السواحل ذات الواجهات المتعرجة
عند مرور سكتك أغنية

أياها البحار، الإنسان الحر الذي تتمايل له البحار
بيرقياتك اللاسلكية حدثنا عن نجمتك القطبية
أياها البحار الطيب، يا ابن الانتحابات الشمالية
يا ليمون الظهيرة، يا راية الحاشية المزبدة
للماء، يا صائد الحوريات
نحن كل سواحل العالم الراسية
نلتمس أن تأخذنا سفينتك إلى البحر
في أخدود عميق وسلاسلنا محطمة

قصيدة «إلى ريان سفينة» من مجموعة

«بحار في الياسة»

والمجموعة الشعرية الثانية المعنونة بـ«العاشقة» ١٩٢٥

لا تحيد عن هذا المسار فهي استمرار لنفس النغمة
الشعبية، إلا أنها تتميز بكونها مثقلة لحالة افتتاح
بالشعر الخالص، فالقصائد لا تعتمد التجربة الحياتية
في حكي مغامرة العشق، إنها خلق خالص، ابداع من
العدم، وقد كتبت خلال قيام الشاعر برحلة عبر أرض
قشتالة، أما المجموعة الثالثة «فجر الخيري» ١٩٢٥-
١٩٢٦ فهي خاتمة العقد في عمر هذه المرحلة البدئية
للبيروتي، وأهم خاصية تميزها اعتمادها ملامح
الأسلوب الباروكي والإيقاعات الشعبية التي طبعت شعر
ألبيرتي خلال هذه المرحلة وتبرز في هذه المجموعة
موضوعة مصارعة الثيران بشكل لافت وخصوصا
القصيدة المهداة الى ايجناسيو سانثيس ميخياس
مصارع الثيران الاشبيلي صديق لوركا وألبيرتي الذي
لقي مصرعه في حلقة المصارعة فترناه الشاعران يقول
ألبيرتي في مراثيه:

«أسفحي الدموع في منديلك

أيتها الخيزالدا المورية الصغيرة

انظري كيف يصعد الحسن

مصارع الثيران الى عنان السماء

طفل من قطيفة ومن ذهب

كيف أجهشت فرقتك بالباء

كيف تبكي إشبيلية

وهي تودعك بعيدا عن الثور

نهرك من شدة الحزن

يعري منابت زيتونه

ويروي عبر الرمال

الأزهار من جبهته

فلنقل لها وداعا يا مصارعي

فلنقل وداعا لأشرعتي

لتقل وداعا لبحارتي

فأنا لا أريد أن أصير نهرا»

قصيدة «خوسيليتو في مجده»

من مجموعة «فجر الخيري»

٢ - المرحلة الثانية: يمكن حصر هذه التجربة الشعرية

في مجموعتين شعريتين هما «كلس وأغنية» ١٩٢٦-
١٩٢٧ و«كنت غيبيا وما رأيته صبرني غيبين» ١٩٢٩،
فأما المجموعة الأولى «كلس وأغنية» فهي تضم اشعارا
تمثل تحولا واضحا نحو الباروكية فالطليعية، إذ احتفت
هذه التجربة بالأشكال الجونجورية من خلال السنوات
والثلاثيات والرومانس، كما تتضمن هذه المجموعة
قصائد من الشعر الحر وهي بذلك تدرج في محاولة
تجاوز البنى الشعرية التقليدية من خلال استلهاها
العناصر الموجهة للتيار الشعري الطليعي، كما تعالج
قصائدها أحيانا مواضيع جديدة ومستقبلية في إطار
تطوير المضمون الشعري يقول في قصيدة «شرارة»:

«القمر في المستشفى

في الشوارع تعبر رجة كهربائية

ساقان مقطعتان دونما جسد

فوق الرخام

مقطوعتان على حد الركبتين

ساقان طليقتان

من فولاذ

أين؟

المستشفى دونما أحد»

قصيدة «شرارة» من مجموعة «كلس وأغنية»

أما المجموعة الثانية الممثلة لهذه المرحلة والمعنونة
ب«كنت غيبيا وما رأيته صبرني غيبين» فقد أفردتها
الشاعر لبرز الوجهه في السينما الصامتة مثل: شارلوت،
وبوستر كاتوين، ولاوريل وهاردي.. وغيرهم، والقصائد
ليست مجرد احتفاء بهؤلاء، بل إن الشاعر جعلهم مجرد
مصدر ومنطلق لاستلهاهم موضوعاته، ولالتمساق
للحظات المنغلطة والانسانية القلقة والعميقة التي لا
ترى بالعين المجردة، إنها قصائد للتعبير الساهر عن
عيشة الواقع، وتحويل للمخيل السينمائي المرئي الى
مصدر للتأمل الإنساني بعد تحقيق التجاوز لإطار الشاشة
وأغراضها، لعبة تتجاوز الضحك المجاني لنتموضع في
موقع الشفاعة السوداء من واقع محكوم بمنطقة العبث
واللامعقول يقول في قصيدة «مواعد حزينين مع

شارلوت»:

ربطة عنقي، قفازاتي،

قفازاتي، ربطة عنقي،

الفراشة تجهل موت الخياطين،

هزيمة البحر أمام واجهات المتاجر.

عمري، يا سادتي، ٩٠٠٠٠ سنة.

أوه!

كنت طفلا حينما لم تكن الأسماك تمشي،

حينما لم يكن البط يقيم قداسا

ولا الحلزون يهجم على القط.

فلنلعب أنتسي لعبة الفأر والقط.

المحزن حقاً سيدي هو الساعة:

الساعة ١١، الساعة ١٢، الساعة ١، الساعة ٢.

في الثالثة بالضبط سموت عابر سبيل.

أنت، أيها القمر، لا تخف،

أنت، يا قمر لسيارات الأجرة المتأخرة،

قمر لسخام رجال الاطفاء.

المدينة تحترق عبر السماء.

بدلة مماثلة لبدلتني تضجر في الحقل.

عمري قريبا سيكون ٢٥ سنة

الأمر أن الثلج يتساقط، الثلج يتساقط

وجسدي يتحول الى كوخ خشبي،

أنا ادعوك الى الاستراحة أيتها الريح.

الوقت متأخر الآن لتناول النجوم عشاء.

لكن نستطيع أن نرقص أيتها الشجرة التائهة

«فالساً» لأجل الذئاب

لأجل حلم الدجاجة بعيدا عن مخالب الثعلب.

ضاع مني العكاز،

من المحزن أن أفكر أنه وحيد في العالم،

يا عكازي

يا قبعتي، يا قبضتاتي،

يا قفازاتي، ويا حذائي.

العظم الذي يؤلمني بشدة، يا حبيبتي هو، الساعة:

الساعة ١١، الساعة ١٢، الساعة ١، الساعة ٢.

في الساعة ٣ بالضبط.

في الصيدلية تبخرت جثة عارية.

٢- **الرحلة الثالثة:** لقد عاش رفائيل ألبيرتي خلال سنة ١٩٢٧ أزمة وجودية عنيفة، نتجت عنها تحولات جذرية في شخصيته كإنسان وكشاعر، لقد اهتزت أفكاره ومعتقداته وأحاسيسه. فقد إيمانه الراسخ بكل ما كانه في السابق، في محاولة منه لتجاوز ذاته، وعندما كتب مجموعته الشعرية «عن الملائكة» ١٩٢٧-١٩٢٨ فاجأ النقاد بطاقة ابداعية خلّاقة ومتفردة اختزنتها قصائد هذه المجموعة، فبالإضافة إلى اشتغاله المتميز والفتجد على مستوى اللغة الشعرية، وعلى مستوى الأسلوب، أبرز تلك الرؤية الارتياحية والقلقة التي تهيمن بقوة على المجموعة الشعرية المذكورة. إن مجموعة «عن الملائكة» وإن كانت تتأطر ضمن الاتجاه الطليعي الذي دشنه الشاعر في المرحلة السابقة، إلا أن التجاوز المستمر والتنوع التصاعدي والمتطرف أحيانا ضمن هذا الاتجاه الربح سيقوده إلى مراحل متقدمة ضمنه، سيدخل غمار تجربة سورريالية، متجاوزا أدواته وتقنياته الابداعية السابقة، موظفا أدوات جديدة وأساليب مغايرة، مع حضور بارز لذلك الشرخ العميق والقلق الوجودي العنيف في ذات الشاعر. منطلقا من أبيات جوستافو أدولفو بيكر كقاعدة ومنطلق يوجهه ليرى نفسه كما يقول بيكر «في ضيافة الضباب» دونما ضياع ولا معالم تكشف له الدرب، وتعيد له أحلامه المسلوقة، مطرود من الفردوس الذي ستيهه بحثا عنه دونما جدوى، يغدو الشاعر هائما على وجهه في عالم فوضوي يفقد إلى معنى، روحه مسكونة بالفراغ المهول، هكذا يصير جسدا مهجورا، ويموت الأمل في قلبه، فتغدو الكائنات الغريبة التي تتحرك في محيطه القاتم رازمة الى كل المعاني المتناقضة، وإلى كل ما هو سلبي على وجه الخصوص، ظاهريا هي ملائكة ولكنها ملائكة تجسد القساوة والحزن واليأس والنفاق والخيانة والموت، ومجرد استعراض لعناوين بعض القصائد يشي بعمق أزمة الذات العنيفة وفقدانها الثقة في الوجود، وهذه بعض

العناوين: «ملاك الغضب»، و«ملائكة الحرب»، و«الملاك الخائب»، و«ملائكة الخراب» و«الملائكة العفنة»، و«الملائكة القساة»، دون أن ينسى طبعا «الملاك الطيب» و«الملاك العديم الحظ» و«الملائكة الخرساء» يقول الشاعر في قصيدة «الفردوس المفقود»:

«على مدى قرون

أبحث عنك مسهدا

دونما سبب على الاطلاق

خلفي ملاكي الميت لا محسوس

يراقب دون أن يحثك بكتفي

يسأل في صمت

أين الفردوس أيها الظل

أنت يا من به حلت؟

مدن دونما جواب

أنهار دونما كلام

قم دونما صدى

بحار خرساء

لا أحد يعلم ذلك

رجال ثابتون

على حافة القبور الساكنة

واقفون

طيور حزينة

أغان ذاهلة

تتكر على الاتجاه

لحظة التجلي

عميان بلا شمس

لا يعلمون شيئا

وفي الفراخ رياح

قديمة خاملة

لكي يمشوا يقفون محترقين

يهوون على قفاهم

لا يقولون إلا ما قل من الكلام،

متحللة ودونما شكل

تهرب مني السماوات

الشعري، وسيستمر ألبيرتي على نفس الخط الطليعي في مجموعته اللاحقة والمعنونة بـ«عظمت ومسكن» ١٩٢٩-١٩٣٠، نفس الرؤية السوداوية ونفس القلق الوجودي، ونفس الارتياحية، فالعالم هو مجرد مجال لمراكمة السلب، ولنفي تحقق الذات، ولتنازل الخطايا، وتجريد الإنسان من كل المعاني الإنسانية فيه.

٤ - **المرحلة الرابعة:** سيكون الخط الشعري الجديد في مسيرة ألبيرتي، الأكثر امتداداً، إذ سيعلن منذ ١٩٣١ التزامه بقضايا اجتماعية وسياسية، أو على الأصح ما أطلق عليه الشاعر اصطلاحاً: «الشعر المدني» يقول ألبيرتي: «من قبل كان شعري موجهاً لخدمة فئة ضيقة، أما اليوم فلا، فما يوجهني فيه هو ما يوجه جماهير العمال والفلاحين، أي القضايا والغايات الثورية، وهذا ما سيعكسه فعلاً عنوان مجموعته الشعرية الأولى خلال هذه المرحلة: «الشاعر في الشارع» ١٩٣١-١٩٣٦ والتي ستشكل مع مجموعتين شعريتين ستليانها حلقات متكاملة تسير في نفس الاتجاه، «من فينة لأخرى» (١٩٣٢-١٩٣٨) و«ما بين القرنفل والسيف» (١٩٣٢-١٩٤٠) ستتميز قصائد هذه المرحلة بإعطاء الأولوية للقضايا الآنية والمستعجلة للشعب الإسباني وخصوصاً مواجهة الخطر الفاشي المهدد للحكومة الشعبية، إنها مرحلة تاريخية حساسة وحاسمة، فالمجتمع الإسباني انقسم على ذاته في صراع دموي رهيب، طرفاه الرئيسيان المعسكر «الوطني»، ويمثله الجيش والكتائب الفاشية، والمعسكر الشعبي وتمثله الفئات المثقفة والمتنورة والحكومة الشعبية الشرعية، إن الحرب الأهلية الإسبانية جعلت جل المثقفين الإسبان في الخندق المعادي للفاشية، وكان من الطبيعي أن يخرط ألبيرتي وشعره جيل ٢٧ في هذه الجبهة، لقد تميزت قصائد الشاعر خلال هذه المرحلة بالتبسيط على مستوى الأشكال التعبيرية والجمالية، مع عناية خاصة بالمضامين الأيديولوجية واعتماد الهجاء اللاذع، والسخرية، والمباشرة، والتقريرية، ومن نماذج قصائد هذه التجربة قصيدة (S.O.S) يقول فيها:

وتخفي الحقيقة في ذاتها
هناك في أقصى الأرض،
عند الحافة الأخيرة
تزحلق العينين،
ميت في دواخلي الأمل،
أبحث عن ذلك الرواق الأخضر
في الهوات السوداء
أواه، يا حفرة ظلال!
يا غليان العالم!
يا لفوضى القرون!
إلى الخلف، إلى الخلف!
يا لهول ضباب دونما أصوات!
يا لخسارة روحي!
أبها الملاك الميت، استفق!
أين أنت؟
أضئ العود بشعاعك
صمت، صمت أشد
ثابتة نضات
لا نهاية الليل
أيها الفردوس المفقود
مفقود أنت لأنني بحثت عنك
أنا بلا ضياء إلى الأبد

قصيدة «الفردوس المفقود» من مجموعة «عن الملائكة»
هذه القصيدة التي جعلها رفائيل ألبيرتي استهلالاً لمجموعة «عن الملائكة» تكشف بعمق عن المعاني والعوالم التي تتنفس فيها معظم القصائد، فهي تختزل بشكل ما تلك التجربة الوجودية السوداوية، بكتافتها وعمق مأساويتها، وعلى مستوى البنية الإيقاعية والتركيبية اعتمد الشاعر في النصف الأول من الكتاب الأوزان القصيرة، بينما اعتمد الأوزان المديدة والمتروحة الطول في النصف الثاني منه، مع احتفاء كبير بالإيقاع في حركيته المدهشة والجرارة على امتداد الديوان، كل هذا جعل من مجموعة «عن الملائكة» إحدى أهم المجموعات الشعرية لرفائيل ألبيرتي ولجيل ٢٧

٦ ملايين من الرجال

١٢ مليوناً من الأيدي

بغير حطم أفعالها الغم

البؤس والجوع يوسعان عبر الليالي

غزو ساعات الحقد والسهد البطيئة

والسما تتساءل عن الدخان

والدخان عن النار

ونار المصانع عن الفحم إذ ينتظر أن يكف في النهاية،

عن أن يكون جداراً ميتاً للمناجم

ينهض العاطلون عن العمل في العالم

يتنامون

العاطلون مثل البحر يرتفعون

يهيرون

ينهضون

يتنامون

١٠ ملايين من الرجال

٢٠ مليون ساعد حزينة

مثل أغصان بلا مطر

ساقطون

متيسون مثل أغصان (..)

من قصيدة (S.O.S) من مجموعة «الشاعر في الشارع»

٥- المرحلة الخامسة: إن الأعمال الشعرية التي ألفها

رفائيل ألبيرتي خلال مرحلة المنفى غزيرة جداً، وهي

أعمال انتشرت بشكل واسع واشتهرت بـ«قصائد المنفى

والانتظار»، وهي تتكون من مجموعات شعرية عديدة

أبرزها «توشحات خوان باناديرو» (١٩٤٩-١٩٥٣)

و«استعدادات النبض الحي البعيد» (١٩٤٨-١٩٥٦)

و«وينس أيريس بالبحر الصيني» (١٩٥٠) و«بالادات

وأغنيات البارانا» (١٩٥٣-١٩٥٤) و«ربيع الشعوب»

(١٩٥٥-١٩٦٨) و«مفتوح في كل الساعات» (١٩٦٠-١٩٦٣)

وغيرها.

إن قصائد المنفى والانتظار، تعتبر امتداداً طبيعياً لما

أطلق عليه ألبيرتي «الشعر المدني»، بل إنها أكثر نضجا

وعمقا واستلهاما للحظة التاريخية الآنية، واستيعابا

للحظة الماضية، تمتلك قوة التأمل بعيدا عن الحماس

الزائد الذي يفقد الشعر جوهره وجماليته، ويحوّله إلى

شعارات سياسية مجردة وجوفاء، إن واقع الاغتراب

القسري الناتج عن المنفى بكل دلالاته سيفجر لدى

ألبيرتي غنائية حزينة وعميقة، قدرة خارقة على

استكنا الدلالة الوجودية للمكان، إذ أن الشاعر سيظل

متمسكا بانتمائه للوطن البعيد، من خلال الحنين

المشتعل في أعماق ذاته، ومن خلال ذاكرته التي تعج

بالصور، وبالرغبة في تحيين الماضي لاضاءته، وجعله

تعلو ومبررا للوجود وللاستمرار في مقاومة زحف الزمن

المدمر، الذي يحاول اغتيال الذات، وتحويلها إلى شبح

باهت وأخرس، لقد استلهم ألبيرتي صور الألم واليأس

والحزن، وصاغ من خلالها قصائد غنائية لها عنف

المأساة، وجرح الابعاد القسري، وعمق الحب الأسطوري

الذي لا يغنى أبداً يقول في «الأغنية ٧» من ديوان

«بالادات وأغنيات البارانا»:

«تكفي شرفة مطلة على النهر

وبضعة خيول ترعى

لتنسافر ليل نهار

دون أن تتحرك من موضعك

الخيول ثابتة

والنهر هادئ دائما

فقط حين يعبر زورق أحيانا يرجعه

أما الهواء فلكي يتحرك قليلا،

ولكي يقوم بعمل ما،

يغير أحد الخيول من موضعه

وهناك يتركه

بينما رجل الشرفة

يعود من سفر طويل

دون أن يتحرك من موضعه»

أما في القصيدة المعنونة بـ«بالأندلس الضائعة» فيقول:

الأندلس ضائعة

في الضفة الأخرى للنهر

أيها النهر، أنت يا من يعرفها

بلاغي يجعله أقرب إلى الشعر منه إلى النثر، ولأبيرتي مسرحيات، فقد فاز بالجائزة الوطنية للمسرح سنة ١٩٨١. ومن أهم مسرحياته «الإنسان المشوه الخلقة» و«الإنسان غير المسكون» و«ليلة حرب في متحف البرادو». إن رحيل أبيرتي، هذا الشاعر الكوني الذي أصغى إلى همسات الكون، وهمسات وطنه على مدى قرن وحولها، إلى قصائد وأغنيات مضيئة، سيجعل أوراقه تعتبر الضفاف نحو قلوب الأجيال فهو الصوت الحي والمستمر للأندلس التائهة، وللبياض موجة البحر: إنه، شاعر بعمق وشساعة البحر.

قصائد شعرية مختارة

للشاعر الإسباني رهاثيل ألبيرتي

من ديوان: استعادات النض الحي البعيد
استعدادات الحب الحديث الظهور
لما ظهرت، كنت أألم
في أحشاء الكهف الأكثر عمقا
دونما هواء، دونما مخرج
أسبح في الظلمة محتضرا
مصغيا لحشيرة تخفق كرفرفة طائر ضئيل
وسكنت فوق خصلات شعرك
ارتقيت الشمس، رأيت فيها فجرا
يغشى بحرا عاليا خلال الربيع
كما لو أنه سيصل الرفأ الأبهى للظهيرة
تغمرك المناظر الأشد صفاء:
جبال مضيئة حادة متوجة بتلج وردي
ينابيع متخفية في التمججات الوارفة للغابات
تعلمت الإسناد إلى كتفك
والنزول عبر أنهار ومنحدرات،
تعلمت الإشباك بالأغصان الممتدة
وتعلمت أن أجعل من النوم موتي الأكثر عذوبة
فتحت أمامي أقواسا
في حب ذلك رقت سنوات عمري
المزهرة الحديثة الصعود نحو الضوء
كشفت القلب أمام الريح الطليقة

من تكون؟ ولماذا أنت؟
لربما أرى منابت الزيتون
قرب نهر آخر
أيها النهر أنت يا من يعرفها
ما الذي تفعله أبدا قرب النهر؟
أرى قربتها من طوب
في الضفة الأخرى من النهر
لا أرى منابت الزيتون
في الضفة الأخرى من النهر
فقط خيول وخيول،
خيول وحيدة ونائية
وعزلة أندلس
في الضفة الأخرى من النهر
ما الذي قد تفعله وحيدة تلك الأندلس
في الضفة الأخرى من النهر؟

من مجموعة «بالادات وأغنيات البارانا»

لقد وظف الشاعر على مستوى الشكل، كل أشكال الإيقاع المتاحة، كما استلهم فضاءات الغناء الشعبي التقليدي بروح إبداعية جديدة، محققا للشعر تلك القدرة على الامتاع، وعلى تشييد أفق انتظار شاسع للمتلقي، ولخياله لكي يعيد خلقه.

للاشارة فقط فإن أبيرتي استمر في كتاباته الشعرية ومن بين أعماله المتأخرة «سياط الضوء» و«أبيات منفردة لكل يوم» و«حزام فينوس المحلول» و«خليج الظلال»... وغيرها، إلا أن أبيرتي له وجه آخر أقل غزارة وانتشارا، وهو الوجه الذي تمثله كتاباته النثرية، فقد كتب في المذكرات كتابا رائعة عنوانها «بالغابة التائهة»، وتتمتع هذه المذكرات بقيمة عالية، سواء فيما يتعلق بشهادته حول أحداث عصره، أو بتطور شخصيته كشاعر وكإنسان، أو علاقاته مع جيله الشعري جيل ١٩٢٧، ومع شخصيات بارزة في مجال الفن والأدب والسياسة، ويكفي أن نذكر من بينهم أسماء جارسياالوركا وسالفادور دالي، ولويس بونويل، وبيكاسو ومانويل دي فاييا وبابلو نيرودا ولويس أراجون وغيرهم، أما أسلوب المذكرات عنده فيتميز بسحر

في أية صخرة؟ في أي بحر؟ تحت أي غاب؟
أو في أي ظليل لشرأشف صفيقة؟
في أية مضاجع شمالية ساخنة؟
مرت القلولولة العذبة للزرقاات
التي أفرشتها لنا الجزيرة الشاسعة في اللحم .
فينوس شبه نائمة مانزال ، وأنت تطل
على الملجأ الحميمي للمراكب
وكل أنك الآن تغني مثل مرفأ عاشق
للأشربة والصواري .

خصلات شعرك المترامية تنطير من الشرفات
لتنشاك بالنسيج الرقيق للشباك ،
لتضع الزايات على الأعمدة الأكثر علوا
وتعزف كونسيرتو الحب في الأجواء البحرية
فيما بعد ، حين تعود صامتة نحو الغرب
بباضات الملح وأجنحة النوارس
أضع أسماعي في قلبك العاري
وأصغي للبحر ، أستشيق البحر المتدفق من خلالك
وأبحر باتجاه الليل المشرع .

استعدادات الحب كما كان

كنت خلال ذلك الزمن شقراء متسامية
كنت زيدا جامدا حارقا وهائجا
تتبدن جسدا منتزعا من أعماق الشمس
جسدا هجرته فوق الرمال موجة البحر العانية
كان كل شيء قد صار نارا في ذلك الزمن ،
الشاطئ يحترق من حولك ،
الطحالب ، الرخويات ، والأحجار
التي أرسلها التزوج ضدك تم اختزالها
إلى زجاج متوهج من الضوء
كان كل شيء قد صار نارا ، صاعقة
خفقان ذبذبة ساخنة فيك .
لو كانت يدا فاليد الجريئة أو الشفاء ،
جذوات عمياء متطايرة كانت تصفر
في الهواء . زمن محترق ، حلم متلاش
في ذلك الزمن ، انسكبت أنا في زبدك .

منبطه وفق ايقاع صوتك الأخضر
الآن سوف ينام ، الآن سوف يصحو
ويعلم أنني لا أتألم في كهف مظلم ،
رأني أصبح دونما هواء ، دونما مخرج
لأنك في نهاية المطاف ظهرت .

استعدادات الحب في مقصورة مسرح

فناك في الخارج ، في القاعة موسيقى وأضواء
حب متكلف ، حب يقدم في شكل قطعة جليد
في أحرف مينة ، وإن كان القلب ظاهريا
ينفي الحياة نازقا .
منظفة تأتي من بين الستائر .

من بين قطع ذهبية مزيفة
ومخل أحمر ، صرخة البطل المحتضر
نحو الظلمة المتخفية لدخل المقصورة
حيث يمارس الحب الحقيقي دونما كلمات ،
دونما حركات أعدت سلفا .
كانت الأيدي ناعمة ، والعيون
منكشفة للغز ، الفقور الظليل لبشرة الجلد ،
الفتات المتموجة ، والصمت الواهن
للسهيد الغرامي الذي كنا نقدمه
دونما تصفيقات

قط لتمع مرة خرساء
أواه يا فتنة السنين ، يا روعة أن تهدي الحب
أي ظليل ، ظليل عربية ، زاوية منعزلة أو مقصورة
مسرح

مادام ممكنا ألا ينتبه إليه حتى الموت أثناء عبوره .

استعدادات الحب في الشرفات

قد أتى ذلك الزمن الذي تتزين فيه
السنين ، الساعات ، الدقائق والثواني
العيشة بك وتمتلي بنا ،

فيغدو مستعجلا ، يغدو ضروريا ،
تثببت صورنا الأكثر حظا وتعاوبا ،
حتى لا ترى ماضية صحبة الموت ،
أين أنت الآن ؟ ترى أين سأأملك ؟

قصائد

- ١ -

اليوم، تكلمت الحياة إلينا
نحن الذين هنا، نحن الذين
وصلنا قبل قليل
خلفنا وراءنا خيطَ الذكريات مقطوعاً
والنجوم، تلهت في الظهيرة الغائمة.

نحن الذين سرنا طيلة العمر
وتوقفنا كثيراً عند نخل الطفولة
تكلمت الحياة إلينا

أرتنا الجدار من جديد

والأبواب المقفلة

ولنا لاحت الشمس من جديد

وهبّ الهواء خفيفاً،

ولنا لاحت الأوهام في الفضاء

غير إننا أسندنا، نحن الذين هنا،

رأسنا إلى الحجر الملقى ونمنا.

٢٠٠١/٧/٢٦

- ٢ -

بذك التي مددتها

أعيدت بالإشارة

وطريقك الوهمي سلكته حافياً

رايتك البيضاء منكسة

وعصاك تلوح

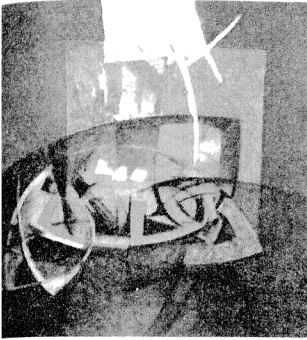
تلويحة وداع من الدنيا.

هناك، استرحت

صرت زائداً للضواري.

٢٠٠١/٧/٢٤

* شاعر ومترجم من العراق يقيم في ألمانيا.



خالد المعالي *

- ٣ -

لكن، حتى هذه الحياة التي تُعاش هنا

ونحن نرى أطرافها

لم تعد لنا

هذه الذكريات المكررة

وتلك الصيحات العالية

الندم المعلن والحسابات المكشوفة

نحن نسير من هنا

نضع القدم الأولى على الطريق

ونخطو

لهفتنا خفتت

وتلاشى البريق في عيوننا

منارات الطريق الكالحة

لم تعد تثير فينا إلا الزوغان

من هنا نسير

يقودنا حكم العادة

غير أنك، كما يبدو، نسيت
وسرت عابراً مفازل السنين
ناوياً أن تروح أبعد
لكي تلقى، كما ظننت، من كان
جالساً يعد الحصى، بانتظارك.

٢٠٠١/٧/١

-٦-

تريدني من الكلام
تريد أن أقدم حافياً
يدي هنا مرفوعة
وظلي منحسر.
تريد أن أصبح
رافعاً صوتي بالغناء
عن الضباب والرياح.
تريد أن أعرف اليقين
وأن أهرج الزمان
راكضاً خلف هبة الرمال
لكي أصيداها.
تريدني ساعة
لكي أنام عندها
ناسياً دربي إلى الحياة
مفتاحي محطّم وراحي
مدودة إلى الهباء
ألهج بالدعاء
لكي يلقي بقرش إلى طاستي!

٢٠٠١/٦/٣٠

-٧-

حياتك التي تهب عليها الرياح
قد صرخت فيها، لعنتها من جديد
ورحلت على الطريق، مغنّياً
غير أن الذئاب التي كانت تسمع

كل شيء شاحب
حتى الرايات البيضاء
وكاننا قد رحلنا من هنا
بجل الفراغ.

٢٠٠١/٧/٢٢

-٤-

وأنت إذ تمر، رايتك مرفوعة
إصرتك قد علا، بأغنية عن حاضري
أولجتك قد ضاعت في الهمس والأنين!
وأنت إذ تمر عابراً
أتركاً لنا الأيام بيضاء
والليالي تركض كالضباع.
وأنت، إذ تسرد لنا
حكاية الرجوع ليلاً، فيما الكلاب تنبح
ركت تشد حاضرك الحزين
لهلك الطويل.
وأنت، إذ تهرب هكذا عنوة من بيننا
تاركاً لنا حاضرك الميء
مقتفياً أثر الندوب في الذكريات
طاس المرارة طاسك
والليل سحرك الكبير
حيث بلمحة تغيب عنك الوسواس
ويُسرّى بك حيث التراب والغبار.

٢٠٠١/٧/١٩

-٥-

غداً، حينما تغبر الحياة
ونعود على الطريق المغلق، راجعاً
سلفاك الوجوه من جديد
وأنت، تنعس، عصاك تلوح
وليئك الملموم بصرة
منه تفوح الذكريات.

رأت نفسها تعوي
أشدّها فاعرة في الظلام
والريح تهبّ.

٢٠٠١/٥/٢٣

- ١٠ -

وحينما تلوح شمسُ الظهيرة
فأنها ستأتي من جديد.

٢٠٠١/٣/٢٢

- ٨ -

أنتَ تريد شيئاً من أجل أن تذهبَ
صارخاً في الظلام.
أنتَ تريد لقمةً لكي تعيشَ ضاحكاً
أو راكضاً في البراري، خلقك
الذئب، أسنانه تصرّ.
أنتَ سمعتَ الأنين والرنين
ولحّتَ كطيفٍ أمامَ الذين أحبوكَ!
- هل أحبوكَ حقاً -

وسطتَ الذكريات بالزوغان، بالطيران
في الأحلام، هرباً من الذئب والأفعى
هرباً من الطوفان والأوهام.
وأنتَ كنتَ وهماً
هكذا جئتَ، وهكذا ستمضي.

٢٠٠١/٥/٥

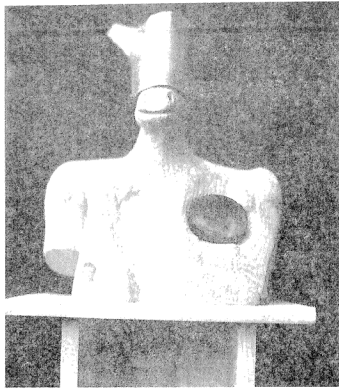
- ٩ -

خذوني من الدنيا
خذوني اليوم
احملوني الى البيداء
دعوا الذئب يأتي
وهناك أتركوني
حيث سألهج بالكلمات
أطوي جناحي
وأسعى إلى الصمت زحفاً.

دعوني أمضي لوحدي
لاحت يدي من هنا
تتاهي الوهم إليّ
والذكريات راحت بعيداً

لكن، لمن تريدنا
في هذه الحياة
لم نعد نبحت عن مدخلٍ
صراخنا ضجّ وانتهى
ولا حول لنا هنا
تهدم جسرنا
ونهرنا جفّ ماؤه
وكليتنا ضاع في الطريق
لهذا، لمن تريدنا
نعوم في الحياة كالأسماك
والذكريات تفوح في وعائها
ونحن ذاهلون
تُزهرُ الأشجارُ
إذ أن الوقت ربيع
والشمسُ تعطي دفئها
ونحن لا ممر لكي نعبّر
نهذي قليلاً
نركن الأذى جانباً
ونسهر من أجلنا
من أجل دربنا التي
لم تعد تبين!
لمن تريدنا هنا
ألا تكفي التهلكة
مصير كلابنا
نباحنا، إذ نحن ننبح
وهامتنا شجّت بالأحجار واليقين
وما عاد جرحنا يتدمل!

٢٠٠١/٣/١٢



باسم الشعرعبي *

أنا بورخيس

أنا بورخيس
اعترف .. لا بد من عمى ما للشاعر
كي تتفجر ملايين الشمس في قلبه
.....
رأيت ما رأيت
رأيت أفتعة القطة تغسل في الصباح
تحت ماء يلتصق كالأنصال
رأيت الهواء الأخير
يتردد في صدور الضحايا
وهم محجورون في اللحظة البتيمة
رأيت الأفتعة تستبدل
بين قناع وقناع
رأيت الجمال الأخاذ كبرق خاطف،
الجمال الذي لا يولد سوى الفراغ في العيون

أنا بورخيس
عناي سكتان لعربات
أحلام مدججة بطيور الرعب،
زاوجت ملايين الأحرف،
بدت الألوان
بأس مقامر محترف
أنا بورخيس
ضربة مرآة عملاقة
في شمس ساهمة
شقيق هومير، أنا
أصل أوتار قيثارتني
من شمس إلى أخرى

* شاعر من العراق يقيم في السويد

مغلقة كنرس هائل ، يقطر شررا
في أصائل تميل الأشياء فيها الى الذهب
والنعاس

أنا بورخيس
يقظة الأفعى تحرسني وكمون الذئب
.....

أدخل برج الأسد
أرى العذراء على حرير أبيض
والظلام الوثير الأخضر ،
ينميها ،
فأتملى رائحتها ، بشغف صحراوي
يتسمع خرير المياه وحفيف الشجر

أنا بورخيس
قلوب جميع الشعراء
صبت في قلبي
أحببت (بملايين الجنون) الذي يملك الشعراء
ومت في الحب بقدر ميئاتهم
.....

قلبي نبئة بريّة
لا مكان لها ، لا عنوان
.....

أقول ..
الليل مرآة
وما من عاشق لا يسهر تحت وهج دموعه

أنا بورخيس
لا أسكن إلا قلبي
ولا أرى إلا بعيني

أنا بورخيس
رأيت نفسي أندغم في المرآة
ثم لا شيء

،
رأيتني ، أذرو الظلام بمذراة القمر
وانزل النهر ،
عند صياح أول نجمة

أنا بورخيس
صنو الاحتمال والدهشة
انثى في كل صفحة ، سلسلة
من التأويل المبهم: المشع
.....

صفحة ، إثر صفحة
ألاحق الخفي والغامض من الجهات ،
أراكم الأتعة
من القتل إلى القاتل
وهباتي تتلاحق كأغاز
.....

أجيء بقلب عطش الى الجمال
/الجمال مفتاح كل معرفة/
أخوض في كلام الشعوب
وأشفق على البشر من أنفسهم

أنا بورخيس
عقب كل ضربة فأس ،
أسمع صليل الذهب
مذكرا حريتي بسلاسل ، طالما رأيتها
«تزين» رجالا في طريقهم الى الظلال
عند كل كلمة

أرى النساء يتابعن وأفراسا
تلاعب الرياح أعرافها ، تحت وهج شمس

حديث الخيلة

سعاد الكورني *

أسقي روعي بصوتك المبحوح
بينما الظلال أخذت تنفرح
فعدت لا أسمع ما تقوله
بدأت أتخيله
وبدأت أذوب شوقا
وأشتعل كجمرة

تحدثني عن أحوال الطقس
فأتبعثر ككتلة من التراب
تحدثني عن الأرق
فأرى عينيك تلمعان
تحدثني عن الخوف
فأقع بين كفيك كعصفور يرتجف
تحدثني

تحدثني عن أشياء كثيرة
بينما أنا أتخيل حديثا آخر
عكس كل ما تحدثني عنه
أتخيل العكس وأنتعش

اتهموني بالتيها
فعدت ألصق بهذه التهمة
ولكن بصورة أكثر قتامة وقسوة
عدت إلى صورتك أحدثها
كانت تهفو إلي بشوق
وأنا أقلبها بين أنا ملي

هو الكلام الذي تحدثني به
ربما لا يشبه الكلام الذي كنت أتخيله منذ برهة
ربما هو الكلام الذي لا يرتبط بما نريد أن نقوله
لكننا نسمع صوتا آخر يتخلله
نسمع همسا يفور
ونحن نحوم في فلك مختلف
قيل أن تتلاشى رغبتنا في الكلام .. هو الكلام ..
مجموعة من المفردات
نخرج كيفما شاء لها ان تخرج
نقول كلاما بينما نتخيل كلاما آخر ..
هكذا دائما نقول ما لا نريد
بينما نخفق كل ما نريد قوله

أشفاق إليك
وأنا أفتح شطوط القول
وأبدأ بالسلام
كأنني أعيد صياغة نص مشوه
أعيد ترتيب المفردات
أحاول أن استدعي بعض المقاطع
أشفاق إليك
وأنا أبصر عوسجة الديباجة
وهي شبه منحنية
فأندلق كالمنظر

* شاعرة من قطر

أقذفها في الهواء

ثم ألتقطها قبل أن تسقط

أقذفها وألتقطها

صورتك التي لم أرها منذ عرفتك

عدت إليها فوجدتها عاتبة علي

لأنني هرولت خلف السراب

فدخلت فيه هذا العالم

اخترقت حمم النطق

وتقمصت شخصيات عديدة

لأمر من أمامك

تخلصت من وداعتي

لأثبت لك أنني في منتهى الشراسة

لبست جلد نمره

وأخفيت في صدري قلب يمامة

قلم أفلح

تقمصت ملايح عجزية

وارتديت دندنة الرياح

دنوت من فراديسك قلم أفلح

فرميت رأسي في مهبط النطق

تخليت عن عرشي قلم أفلح

لم أفلح أبدا

هذا المساء

أراني وحيدة أمامي صورتك

وخلفي طوفان من الكلمات

الكلمات التي قلناها في السابق

الكلمات التي تدرجرت

كأنها قطع من الأحجار

الكلمات التي لم تسعفنا أبدا

الكلمات . . الكلمات

أمامي صورتك

وخلفي نهر من الكلمات

التي لا معنى لها

غير أننا نحكي

هذا المساء

سوف أجمع تلك الأحرف وأحرقها

ثم أعود إلى صورتك

أحدثها . . أرنو إليها . . وأسمعها

أو أنخيل لا فرق . .

لأنها حتما ستقول ما لم تقله أنت

حتى الآن

ستقول لي ما كانت تقوله دائما

ستثرثر وسأنصت

لقد اشتقت للثرثرة

للصراخ

لللرقص بين ذراعيها

سأفتح درج مكتبي في الصباح

وقبل أن أقبلها

سأسمع ترانيم الملائكة

كأن الموسيقى غيرت مسارها

وعادت إلينا حاملة معها حقول اللفظة

كان الليل اخترق ضفافنا الملتهبة

وانشق إلى نصفين

فعدنا لا نفرق بينهما

لا نفرق بين العتمة والعتمة

عدنا لا نرى إلا حروفنا

التي تتساقط في بحيرة الصدى

مثما انشق الليل انفالج الصبح

تطابت أجزاءه

قلم يبق إلا صوتنا المخنوق
ونحن نردد تلك الكلمات
الكلمات التي لا معنى لها
إلا أننا كنا نحكي

سنحكي مجددا ودائما
سنحكي ما لا نريد
سنحكي
نسمع صوتا ونختلج آخر

سنروي قصصا

وسنخلق قصصنا قبل أن يصيبها الضجر
لن يصبح صعبا علينا أن نحكي
بينما نحن نسمع صوتا آخر
نسمعه أو نتخيله

لا فرق

لا فرق أبدا

أنصت لصوتك

صوتك مرة أخرى

كحقل يشنق للمطر

أشفاق لصوتك

كبراعم تتأهب للصفود

أشفاق لصوتك

الذي لا أسمعه

الذي أسمعه دائما

الذي أتخيله ..

الذي لا أسمعه

إلا من خلال الذاكرة

الذي يقصف مدني

ويدمر أروفتي

الذي يبعثني
الذي يلملمني
الذي يجسني في قارورة الرضى
صوتك الذي يعبر الحدود
ويأتي إلي حيث أكون
صوتك الذي أتخيله
الذي أسمعه ولا أسمعه
يقفز كظباء صغيرة
كلما استسلمت لنزيف الروح

هو الكلام الذي نتحدث به
هي الرعشات ..

لهفتنا التي نلبسها ثوبا آخر
ونواصل الحديث

نقف أمام تلعثنا حائرين

وحين نصمت

يبدأ حديث آخر

حديث المخيلة

حدثني عني

ضمني بحديثك حتى التلاشي

أشعر بالبرد وبالرغبة

لك الضوء ولي لسعته

لك الريح ولي زوبعتها

لك البحر ولي ثورانه

ضمني بحديثك حتى التلاشي

ألتصق بي

أشفاق لحديث لا أتخيله

حديث أشد رقة من بياض الأفق

وأشد عنفا من عاصفة غاضبة

صباح الخير يا الحجر المذنب.. كأنه الكلام



عماد نؤلو *

فيما جيوش غامضة من النمل
تشد دمي من دمي
وتوقفي على أول «صباح الخير...»
يا المرأة الفلمنكية..
صباح الخير
يا وجهي النائم
تحت ماء الصنبور.
فيما أنت بعيد عن البيت
ثمة امرأة بدينة تصحو كل شمس
لتطعم طيور السطح- عنوة-
بين كل درجة سلم
تأخذ نفسا طويلا
وتعد سنوات عمرها مرتين
ثمة بنت تنام مفتوحة الساقين
تحت غطاءها الشتوي
ووردة مجهولة تموت في أصيص الزهور
صباح الخير
يا الوردة المجهولة التي تموت
صباح الخير

صوتك هذا
أم تنهدك على صدري متعبة..
وكسلانة.
لمسة يدك على خصري لها رفة أجنحة الفراشات
وهي تطوف بالهواء
وفنجان قهوتنا يبرد بهدوء
فوق «ترابيزة» البهو الصغير.
صوتك... أم قدمك وهي تنغرز في لحم السرير
كمثل تمزك- كل صباح-
في رمل الطريق؟
كأنك كنت تسقطين من حلم؟
خفيفة..
ولأصابعك الخمسة وسادات هوائية لا ترى.
شعرك البني القصير
يشده سقوطك إلى أعلى

* شاعر من مصر.

يا أصيص الزهور . صباح الخير أينها الشوارع
 فيما أنت بعيد هكذا صباح الخير أينها البيوت
 ثمة رجل عجوز يعمر البيت بكحة مشروخة صباح الخير يا بنات المدارس
 وأخوة يكبرون في غفلة من عيون الأهل صباح الخير يا الكحول الخمر في «أورفانيدس»
 وأولاد عمومة يتعلمون الحياة صباح الخير يا لسعة البرد
 في تكئات الجيش وأنت تمرين هادئة
 ثمة شفاء تنتهي اسمك تحت جلدي السميك .
 في جمل عابرة ذاهب لخيانة في الصباح
 وأنت تحديق في بقعة الضوء الخارجة من العتبة كامراة تنكئ على رفة ندم صغيرة
 ترقبها وهي تتوالد واحدة بعد أخرى في حجم مشمشة
 كأنك تغتش عن غياب الدم الحي وتسكت حنينها
 من جلد وجهك المخطوف إلى شفتين غامضتين
 نصباح الخير يا غياب الدم الحي صباح الخير يا وجهك المخطوف
 تبدأ الكلام من تحت شفة محروقة
 ولا تكف عن الدوران مكانك: تبدأ
 ذاهب لخيانة في الصباح
 أمضي مثل مقاتل بشفرة سوداء تحت لسان مر
 حاملاً ألماً استثنائياً
 وخفيفاً كمحبة .
 يدك هي نفسها يدك
 وهي تمتد - بيضاء ومحمرة - نحو صدري المكشوف
 وحبة العرق النافرة تتصبب ساخنة
 فيما تتحرى أصابعي المعروقة عنها
 في دأب مفضوح
 وكثير... تخزن ماءها النقي
 سوف ألتقي لكنتك الأجنبية
 كمثل «صباح الخير»
 كل فجر جديد .
 صباح الخير أينها الشوارع
 صباح الخير أينها البيوت
 صباح الخير يا بنات المدارس
 صباح الخير يا الكحول الخمر في «أورفانيدس»
 صباح الخير يا لسعة البرد
 وأنت تمرين هادئة
 تحت جلدي السميك .
 ذاهب لخيانة في الصباح
 كامراة تنكئ على رفة ندم صغيرة
 في حجم مشمشة
 وتسكت حنينها
 إلى شفتين غامضتين
 صباح الخير يا شفتين غامضتين
 يا يدها الصغيرة
 يدك الصغيرة التي لن أسميها
 والعروق الزرق الرفيعة وهي تخترق عمق بشرتك
 سوف تكون مجرد موصل جيد
 لبرودة الهواء
 في غرقتي الواسعة .
 صباح قعودي مثل طفل تحت عينيك
 أدمي حروف الكلام مبتورة الأطراف أو مسننة
 حين ترمقيني متسائلة عن معنى جملي الأخيرة
 فيما صوت ارتطام قطع الزرد
 يرن على خشب الطاولة
 وكحة أُمي النائمة
 تتدحرج - ببطء - فوق حصيرة البلاط
 صباح الخير - إذن -
 يا كحة أُمي النائمة
 صباح الخير

يا حصيرة البلاط .

ذاهب لخيانة في الصباح

ارمي السلام على الفراغ

وأندحرج على سلم من حجر مدبب كأنه الكلام

آه .. آه ..

صباح الخير يا الحجر المدبب

كأنه الكلام ..

صباح ابتعادك

صباح قدمك التي ستخبط الأرض بقوة امرأة

تعرف إلى أين تغادر

صباح حذائك الجلدي

في رنينه المعدني على إسفلت الطريق

صباح ارتجاف نهدك المدور

بين يدي

حين تلتفتين

حين اهتزاز شعرك حول عينيك

وأنت تنظرين إلى وجهي

للمرة الأخيرة

صباح الخير يا المرة الأخيرة

صباح وحدتنا التي آمنا بها فجأة

وصباح العزلة التي نمت بداخلنا

كساعة الرمل

صباح خيانة أحبالك الصوتية

في لحظة الوداع

صوتك وهو يرن:

كلما قصدنا الصدق في الكلام

كلما اصطادتنا الحكايات الملققة .

وكلما شئنا الاختباء

ردتنا روائح الألفه الغريبة في ملابس أهلنا

إلى بر التعري .

ذاهب وحدي

يا صباح الخير

بين كفي التيمستين عرق حامض

وخيانتي .. محبتي

وصباحي كأنه استن نفسه بنفسه

ولا شيء يجعلني واقفا

سوى رغبتني الطارئة في الوقوف

صباح الخير

يا مخدتي بين ساقي

يا ضفيرة شعرها المصبوغ بالحناء

صباح ابتسامتها النعسانة

على صدري العاري

وعينيها المرفوعتين في عيني

بلا خجل ..

صباح وحدتي هنا

عائد من خيانة في الصباح

ألمم دفء كفيها

بين كفي

وأحارب لسعة البرد الخفيفة

وهي تنسل من فتحة القميص المندى

كمقاتل فقد شفرة سوداء

كانت تحت لسانه المر .

كنت أسير

وكان الطريق لا ينتهي

وكان البنات الوحيدات

يخترعن خطواتهن على الطريق

معي!

الليل مهنة الشعراء.. وكفى!

لاوريس علوش *

تماما بدايات
اعتقد لقفز آخر، والفراغ بقوة الأشياء يصبح
مقبرة.. إلا أكثر لرصيف
اللغة، لقاء النسيان أمتف لظلي السكارى وحدهم
قادرون على حل
إضراب التاريخ، والشعراء في نهاية القرن مجبرون
على نقر قصائدهم
في أجهزة لا تعرف ما الخيال؟!
نديمي في الكأس
في المحبة.. واللاحرب..!
ما الذي يحدث الآن في دولااب الموسيقى
وأنت؟
ما خطبك، لو أن الليل انزاح عن غسق الصبح..؟
وكأسك، هل شربته عن آخره أو لا..؟
معك أنا في خراب النص، واللحظة، والقصيدة..!
(كلما ضاقت العبارة..
أذهب لحال سبيلي!..)
نديمي في غرف الأرض
في الهواء المتخن برعشة
الزلازل..!
هيا نصعد معا سلم الوظيفة
نتسلى براتب الشهر المبحوح
نحكي رقص الغربان
نرتب فوانيس النهار
أما الليل فهو مهنة الشعراء

..وكفى....!

سأخبر
عنة المساء...
إن شاءت ذخيرة الوقت
حيث فقاعات الصباح الذي ولى
نقر مسمار الظهيرة..
وأستعير
من خطوات الطريق
بوصلة لشرح يفتت ذرات..
أبصر - هكذا- في القصيدة،
وعراء المعنى
في انسياب اللاشيء، في تصدع الفلسفة، في هدم
العرمان، في محار النهر، في محو الشكل، في رقص
التافورة،
في هذيان الشك، في عرصات الأقاليم، في فواتير
المحفظة، في جزر المجاز، في وقع الكبوة، في وهج
البلاغة،
في دكنة القناة الأولى، في منتهى الخريف، في جزر
الإياب،
في حزن يوم الاثنين، في شطحات الفزياء، في بهو
الصحو،
في شرفة أنسي الحاج، في غليون تروتسكي، في
خصر
في عهده تماما.. في نثر القصيدة..
أراود مروحة الأمكنة وتاج الكلمات، والنهائيات

* شاعر من المغرب.

نصوص شعرية

(١)

بكاء في الملهى

قارورة الخمر الفارغة أمام الرجل الوحيد،

آخر ركن في الملهى،

قارورة تؤلم النادل لأنه لا يشرب شيئاً،

لذلك كان يبكي كلما رأى يديه متعرجتين

من أثر الهواء المجروح.

يشتمني النادل في آخره الليل وعيناه بعيدتان،

ملتصقتان بالقارورة الفارغة الملقاة آخر ركن في

البحر.

(٢)

لعب «نيتشة»

نجمات ملصقة على جدران غرف كثيرة،

أسود من ورق مزين ببهجة التصفيق وشماتته،

كرات وملاعق ذهبية عالقة بالأرجل والأفواه،

المجنون يحض على اللعب بالأقدام،

بينما الأفكار والكلمات تسبح في الهواء دون قبعة.

... صور أخرى نسيها الشاعر عن طيب خاطر،

نامت حذوه قرب مرآته الهادئة في الريح.

(٣)

مهنة قديمة

تظل الموردة ناعسة في الصباح،

الموردة كسل واضح في الندى،

باب أزرق مفتوح العينين،

ومن ثقب الباب الأزرق ترى أرضاً عالية،

تتناهى، تورق في الازقة،

* شاعر من تونس.

عبدالفتاح بن جهرولة *

وأمام عتبة الباب الأزرق الصغير

تحرس شجر الليل الأعمى من عضه القمر

وتحرس القمر الأعمى نفسه بالأصابع والمسامير..

(٤)

أعشاش في الريح

(إلى صديقي الشاعر عبدالواحد السويح..)

(.....)

- هل أنت شاعر؟!

- لا تزال ضحكتي تثير انتباه من يراني هناك.

(.....)

x لا أحد يبحث عن الريح لكن لا تنس من أجل

كلمات كهذه،

وردتنا معا،

وردة أو قوة ظلال تسمع أو تلمس...

(.....) لا يرى الآخرون شيئاً سوى

المطرقة والمسامير والرجال الطيبين).

لا أحد يغرد خارج القفص،

قفزة نحو الغابة إذن،

أيها الماء ذو الأنياب الحادة!

(٥)

المفانن

ثلج أعماقها،

قهوة الصباح الساخنة،

ماء أنفاسها،

كانت شجرا بلا وزن أو إيقاع
كفها باقة تلج رائعة،
ويريد عظامها ظل للعشاق .
(x ظلها فوق التلج وفمها الصغير مليء بقطر
مجروح،
يسرق البحر شيئا كثيرا من كتاب سنابلها،
لأنها تحاول تغطية الحرائق بالظلال .
... و)

..... لا تزال (هي) تكبر في غابتها!
(٩)

بطاقة بريدية
من ذبح النهر المضيء فوق جفنيك؟
من وضع الأصوات تحت أنفك- الصغير؟
من وضع الورد بين أسلاك الهاتف؟
تلك أسئلة عيني في صباحك،
تلك جراح أصابعي داخل بيتك الصغير .
أهني تنام فوق كرسي بارد
وكلماتي تنمو في دمك مثل الأزهار،
كلماتي تضحك في خوف كماداتها
ولساني يسقط من الخجل المالح،
كلما لبست فستانك الأزرق وعدوت ...
(١٠)

مذبحة الرجل الوحيدة في الصباح .
لحديثه منقار وجناح،
يد تشم رائحة المطر ولقاءات المقتولين،
الرجل الوحيد (الجميل) في النافذة العليا قرب الغيم،
(يطل) الرجل له صباح وبر وبحر وسحب
الشوارع تحته .
يبحت عن قطعة لوح قديمة،
يفكر فيما يخرج هذا الليل إلى قمر آخر .
لكن، لماذا شتمت شفاهي- يا حبيبة الرمال-
ووضعت عيني في شمس لا أعرفها؟!

عطر الأمومة،
حرائق الطفولة النائمة في نحل المشاكسة،
الوردة البيضاء،
القبلة الشتائية الدافئة،
مطر الكلمات اللذيذة ...

كل ذلك ظل هائم لوجهها!
(٦)

امراة الأربعين
(إلى أجملهن طبعاً .. دن السمرء)
نعم الضوء وصدى أجفانها في المرأة،
رقصة الصباح وغابة عينيها،
زرقة التفكير ودغدغة أقدام طفولتها،
موجة الضحك الليلية بالنسيان،
كلماتها المزوجة باللعب الساخن،
ظل جسدها وطراوة أعوامها،
أحيانا كثيرة، تكون الوحدة غابة،
والأنوثة ضجيجا آخر للشمس ...
(٧)

حرب صغيرة
لا تحزنني يا قمر الريح الأخضر،
عند الشروق وعند الغروب،
عند امتلاء العصافير بالذكريات،
عند سفر الفراشة بين الرصاصات والأحلام
الصغرى،
عند اشتعال نجمة في عين امرأة لا تعرف الليل،
لا تحزنني يا قمر الشاعر والريح ...
(٨)

يريد العاشقة
وردة البحر تكبر في غابتها،
لكن العصافير قناديل دمها،
لم تكن حجرا،
كانت فوق الحجارة والأشجار،

العطف غاية السماء

رياض العبير *

الفرشة تصنع قبة للشتاء
كي يبقى دافئا خالي الباب
الأبواب تهدئ غضب الرياح
ببعض كؤوس النبيذ لتسكر وتنام
فتيات الحي اللاتيني
يثرن حسد الجمال
بأجسادهن العاريات
كالجريمة

العقل مطروح على الفراش
ينتظر طبيب الأسنان
ليخلع له ضرس الشوك
أرعى التأمل في حديقة النظر
كي يشبع من الزرقة ويهفو
النأي الوحيد يلم شتات الكون
في ألعانه المتناسقة كالأوهام
العطف غاية السماء

تهديها لإنسان تحجر الألم
على شفتيه وتدلّ كالزلازل
التفاحة درب الخلاص إلى انعتاق الجسد
من قيد المعرفة.
مفاتيح زائلة

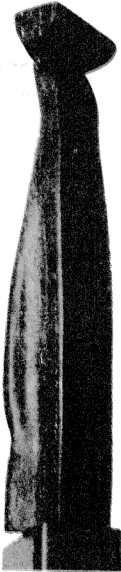
عندما قرعت باب الحرف
أطل السؤال رأسه من الثقب
هز رأسه حزينا
أراد أن ينطق بشيء ما
لكنه غالبه الدمع

* شاعر من سوريا يقيم في ألمانيا.



واكتفى بإغلاق الباب
عندما حاولت إصلاح الذكريات
بمفك البراغي والمسامير الصدئة
وعصا موسى الساحرة
سمعت عويلها الخفيف
يشرد هائما في الشرايين
أردت إمساك النهار من كتفه
لإقناعه بالعودة إلى العمل
ولأعيد للناس نورهم الذي سرقه قتلته في الليل
منذ ((لوركا)) و((طرفة بن العبد)) و((الحلاج))
لكنتي لم أسمع منه سوى زفرة طويلة
كللنتي بسوادها القاتم
واختفت
أقبلت على تسميم حياتي
وقت علمت باندحار جيوش القصائد كلها
أمام محارب قديم لا يشيب
اسمه الخوف
وبعضنا من أتباعه الأشداء
فرسان الضجر

أديب كمال الدين *



الطافور

(١)

حين ذابت الشمس في النهر المقدس
 إلتفت إلي وقال:
 حين تذوي الحروف القديمة على لساني
 فإن حروفا جديدة منعشة
 تثبّق في القلب
 لتتكلم عن العسل
 والحب المليء بالجمر
 وحين تضيق آثار المسافرين المنهكين
 فإن أرضا جديدة تبرز للتو
 لتملأ العين التي اغرورقت بالدموع
 لتملأها بنور الفجر.

(٢)

كان يوما غامضا
 ذلك الذي زررتني فيه
 ووسمت بعض لحظاتي بميسم الذهب
 وهأنذا حين أقلس من المعنى
 أجلس لأذر رماد حياتي
 فبرز بعض اللحظات الذهبية
 تلك التي وسمتها بميسمك
 وأنت مسرع

* شاعر من العراق.

كملاك يقفز من نجمة الى نجمة

(٣)

حين رحل الجميع

صوب الجسد

ورنين الجسد

بقينا، أنا وأنت، جالسين

قرب ضفاف الغانج والفرات

نلعب بالمعنى وقصائد الألوان والفراشات

نلعب بحببات الدموع

نلعب برموز الوهم حتى داهمنا المساء

وألقي القبض علينا

بتهمة تسول المعجزات

عند ضفاف الأنهار المقدسة

بتهمة انتظار من لا يجيء أبدا.

(٤)

ربما وشيت بنا لحيتك البيضاء

أيها المعلم

فأصحاب البنادق السريعة

والكروش المندلقة

يكرهون اللحى.

ربما وشيت بنا قصائدك الكبرى

لأنهم لا يحبون الشعر

ربما وشيت بنا طفولتي الممزقة

وفراتي الأيكم العظيم

وحروفي: حروف النقطة والهلال

ربما لأنهم يكرهون الهلال.

(٥)

وهناك في الظلمة كتبت:

اللذة أكذوبة واللذة خلاص،

الليل شموع والليل عبث،

المعنى لا معنى له

واللامعنى مليء بالمعاني العظام.

فارتبكت وقلت:

أيها المعلم..

يا صاحب الربيع والطفولة

يا صاحب العصفور والغراب

يا صاحب الديك والأفعى

يا صاحب الفجر والموت والرماد

يا صاحب اللصوص والمجانين والأنبياء

لنرجع إلى ضفاف الأنهار المقدسة

دعنا نرجع إلى الماضي.

قلت: هيهات

فالتاء ممتدة كقبر

والهاء أسطورة من لحم ودم.

(٦)

ثم قال المعلم بعد صمت عظيم:

ارجع إلى الحروف

والعب معها كطفل

انتظرها كما ينتظر المتسول قطعة الذهب

وامش في أرضها كالحمامة

وراقصها كما يفعل العنديل.

ارجع إلى الحروف

واجعل الشين شمسا وشوقا

والباء بابا،

اجعل الدال دربا

والجيم جوعا

والحاء حاء الحقيقة

واجعل النقطة سري وسرك.



بريشة الفنان: علياء بنت سليمان في معهد عمان

حديث الريح

رولو بنهوسي *

- ٤ -

ما من شراع إلا ويغني
ألفة الريح

- ٥ -

أعرفك أيتها الريح
وأحفظ عادتك في المجيء
لكناك كلما عصفت

يطير مني حلم
مثلما تطير الورقة
من غصن .. حزين

- ٦ -

من هناك
كل ريح تأتي
أقبل يديها

- ١ -

الريح جذلي هذا الصباح
رأيتها

تعرض غصنين على رقصة
فوق سرير الطبيعة

- ٢ -

نعبت ريح من فوضاها
نوسدت الخلاء
.. ونامت ..

- ٣ -

ريح تبوح لريح:
صغيرك أحلى ..

* شاعرة من المغرب.

في كل رفة
تلقنه دعابة الغبار ..

- ١٢ -

ريح تهمس في أذن نخلة:
- سعفك يغريني! ..

- ١٣ -

« .. كوني عرسي البدائي،
أيتها الريح ... »

هذا ما قالته الساعة
أول الخريف ...

- ١٤ -

كن ما شئت أيها الحفيف
فأنت سليل الريح ..
... ليس إلا .

- ١٥ -

في وداعتها الريح
تقيم لي عرساً
على ضفاف
الصحو ...

- ١٦ -

الريح غوايتي،
كلما نزلت المواسم
أحسست السنايل

تحترق غيرة

- ١٧ -

بين السنبل والريح
أصرة من عراء

وأحملها

ما لا تطيقه من لهفة

أنام على صدرها

حاملة بهبوب أزرق

- ٧ -

فلسفة الريح

هي فلسفتي

في العصف ..

وفي الكمون

- ٨ -

ريح تأتي

لتجلي عن جسدي

قوافل الضجر

ريح تأتي

تطلق في سمائي

عصافير السفر

- ٩ -

الريح تدفعني

والهاوية على بعد لجتين

- ١٠ -

الريح أختي

كلما ضاقت بي الجداول

وهبتها عصفي

عربون هبوب

- ١١ -

شغوفة بالطير، هذه الريح

تميل إذ يميل

تهيم ...

إذ يهيم ...



البحر يستدرجنا

للخطيئة

نشي منها *

كم غطى قبح دما لكم بأطياف الخضرة
غرس فيكم بذور البهجة
فلوئتم جذر عذوبته
زرعتم نخيل خطاياكم على كتفيه
حللتم سفك دمه ..
مزقتم شرايينه .. روافده ...

في الرمق الأخير من الصبر
يعود لي ..

متعثرا على عتبات الروح
لأمدّه بملح الحكمة ..

٢ - غواية

(البحر يستدرجنا للخطيئة):

ذات مساء صيفي لزوج

١ - مصب

«...»: النهر ..

ذلك المشاكس الأرعن

فوار الدم

عذب السريرة

ما إن يتشرد في قسما ت وجوهكم المقفرة

حتى يعود يحتضن موجي

يعود ..

يشكوكم لي

بريني بقايا غسيل حكايات

تساقطن منكم على ضفتيه

يعرف جيدا أسرار قراكم - وهو العابر

المسترق السمع

* شاعر من الكويت.

أسبل موجتين وتغافى
فاطمأنت

خلعت عباءتها على متن رماله الذهبية
تظاهر بالسكينة
تقدمت نحوه
لامست بقدميها الناعمتين أطرافه
أحس بقشعريرة
فأزبد

وابتدا «المد»

٣ - حنين

الجزر بنات اليابسة المسببات
في ملكوت البحر
تشتاق وقع أقدامنا
لنتبث في مساماتها
أسرار عشقها الأزلي
ترينا نرق الحارس المائي
تعبر جبروته

أنار الملح على خدودها الصخرية
.....

في المساء

عندما تتلألأ أضواء المدينة

تمارس عاداتها الليلية

تراودها رغبة محمومة في الزحف

تخضر مسامعها

عندما يذنو صخب القادمين ...

٤ - الموجة .. حكاية ذات مغزى

لم تكد تصل الساحل

حتى تتبعها موجة أخرى

تلعثم معناها

٥ - جراءة

مراكبهم الشراعية

كلمات مبتورة

أشواق مكبوتة

لن تصل الضفة الأخرى

إلا ...

بفصاحة كف الريح ..

٦ - القندس النهري

كعاداته البحر

أقام في أحشائه وليمة لساكنيه

أمنهم بقلب أصدافه الفضية

أطعمهم من نبضه

سقاهم دمه

وحده القندس النهري

بعد أن نفذ يده من المائدة

تجشأ وقال:

ماوك

يا مولاي

أجاج ..

٧ - اختيار

هنا ...

انتصف الطريق

خارت قواي

أعلم إن أكملت إليك ... غريق

إن عدت حيث بدأت ... غريق

لكني سأموت

في الموجة التي لا تأتيك بجثتي ...

عاصفة الغروب

يحيى الناعبي *

على الشاطيء الموبوء
تحلم بالتبغ والنساء
وقطيع المارة حيث ينثرون الشتائم
كزوبعة تمشط صفو المكان
المدينة مطرقة
تهوي على رأسي
ثم تبحث عن ركامي بين مقبرة وأخرى
هل يحملني البكاء بقبرات
وبأجيال متوارثة
أنا الخاسر...
ومضة هاربة
وهذا الدوي صدى الروح
لا يحتمله غد
فالعق في الطرقات مغب
والرمل يجفف الصمت الطواف
دمي مهوور بخطيئتي الأولى
وبهمومي الصغيرة
على الشرفة
أتمدد وحيدا على أطراف أخيلتي
أحدق في المجهول
المنبتق من شبق العتمة
هكذا تطاردنا الدن
حيث لا يأوينا إلا ما فقدناه
قبل الطلق

الشمس على جفني تنام
مثل حوذي
بجلد النار على بابي القديم
وجداول الطرقات أعصفها
بخف كنت أحمله
أيا التائه...
مهلك وزع للحنانات من دمه
فأشهد قسمة الباقيين
وتواري بكانناتك
الليل ينزف من ترائيل النبوءات
كنهر الخرافات مثلك
موعدك الآن في أن توقظ
شيطانك
فالازوشية كرة أنت الراح فيها
لا تستدير بنظرك
فهذا الضوء المتلاشي
سوف تلمس فيه
ربيعك المتساقط
وتلحق به حتى الموت
الغيوم بددت أشلاءها
والموج كالنار أسفل قدميك
ومن خرافات توارثها
مشهد الليلة كالسنة القديمة
رغائبك تندفع كنسر أسحم
تطيق أفقك بمنقارها
ترقص بحثا عن المجهول
أي شيء أنت منه
التسول ، الطرقات ، الحرية ، ...

(كل بذرة نجمة)
سماء جافة ومضغوطة
يمخلب السنين .
لوركا

برريتة الوهيبى *

يتبعثرون كأوراق الطريق
يلتفون حول معاصمنا
كأفاع بلى جلدنا ..
واحتترقت
أحذية مساءاتها .
هاهي كلماتهم المزبدة
تتراكم على الاذان كالوقر
ونحن .. سمكتان اندلقتا للتو
تبحثان عن يدين تشبهان الماء
صغيرتان .. لا تدركان
طعم الطعنة

تحلمان .. بأعراس الحمام
وسلال اللوتس .
تعودنا ..
أن نحرق الغيوم الفستقية
ونكتب بالمنجل ...
غضب النهار
تعودنا ...
أن نعلق على جدائنا
صخرة

ونجلس وحيدتين
كليل صنع قمرة من ورد
ونحلم ...
بأعراس الحمام و سلال اللوتس
التي ... لا تأتي

وأسبانيا ..
تعيد تشكيل تضاريسها
التي نحتتها الريح طوال
سبعة قرون
ارقب النجمة البيضاء التي
عشقت أرخبيل النيل
اقترب من السماء
اسكب الشرق في فنجان قهوة
اشرب نخب الليلة الاخيرة
في غرناطة العطرة ..
سماء بلورية ..

أشكال شاقولية
الليالي تلفنا بالعباءات والدمن
وأحباؤنا طغاة ، مراؤن
كالسماء) ... أدونيس
تعبنا كثيرا ..
نبت العوسج في الجرح
وكلانا .. مطرقة الطرقات
نبحث عن وجه يشبهنا
وهذه الوجوه ..
بأشكالها الشاقولية
تتناسل في الزوايا
وتتداخل خلف ظهورنا
كلسمات سياط .
هؤلاء المندسون حول أنوفهم
صارت أنوفهم كبيرة

الزرقعة ..
التي خلفت ذات بحر
هربت نحو السماء .
تتدلى الكروم لتصنع
نبيل الخلفاء
الشارع المجنون في قرطبة
يلهث خلف كلاب
أشهرت انيابها في وجه قمر .
اتخلق الان بحبة
تحوم حول بحيرة
لترقص (الفلامنكو)
وتوزع ابتساماتها على السمك
اللون كحصىرة العشب .
أدلي رأسي من النافذة الشرقية
أنحول الى أسير يزار
أمام قصر الحمراء
ليطرد الارواح الشريرة .
أترنح كقطعة نرد
اسقط على رقعة بسطت ذراعها
أمام موري يدخن الحشيش ذات ليلة
بائسة
النافذة تعشق القمر
الذي دلى رأسه متلصصا
على نهد عجزية تشبه أز ميرالدا
عادت للتو .. لتخلع وجهها
الملى بالندوب ..

* شاعرة من سلطنة عمان

بدن المزل

ابراهيم الحجري *

تجري
كي نعود
علنا والله يرحمنا نعود الغد أو بعده
أو لا
نعود،
كم تفرقنا هنا
والتقينا هناك أي وعد لم نقله ولم نمض
إليه،
غير بعض الوقت؛
ثم رحنا بوداع .
عنت للمسافر الأشواق فهاج بالمفارق
التذكار،
إيه يا صاحبي لعل الناس كل الناس كفار وهذا
الوقت سارق
نحن لم ندر سوى أن السماء حبنا
والعشق حبسنا
الوحيد
وضحكنا
الذي نسيناه
هناك
لن
يعود؛
إلى أين نمضي وهذا الطريق طويل علينا
إلى آخره
إلى أين يا زمن المستحيلات
أبانتما إليك
يعقل أن نكتفي

[..... إلى أصدقائي]

من المهاجر الوحيد ليله يطوف بالمباني
وصبحه عقيم لعل وقت امرأة وحيدة يسمح
بالتلاقي بالساحل القريب، لعل شيئاً يخطف
الأبصار يوقف النشيد/ والنشيد أغنية
حزينة، تطوف في المساء بالصحاري، يردها
صدى الجبال، تمارس الوحشة الرعشة
الأخيرة، وينطفئ البصر لكي ينام؛
مهاجر ترفضه المدائن العتيقة، ويرفض
العودة للمكان، لمن يعود، لا غتراب المهجر
الوطن أم لامتهان لا يريد أن يقوم كالتنهار
من جديد، يخاف من ظله ..
وظله تاريخ قوم نائمين في المقابر، يبكي
عليهم الزمان والدور من فقدهم ينتابها
الضجر .

..... لعله كالسيل ينزل ذات ليلة
مطيرة، بجتاح ألف تلة، يطرد من طريقه
أفكارنا البئيسة المناظر، يوقفنا كالبحر، وتبسم
الشمس لنا فيهزج الفرح وتقرع الطبول
ويميل الصف ميلته القديمة، يميل رأس يافع
وسيم، فتضحك النساء بالعطور، وينتشي
صوت البنادق العتيقة، .. لعل حلما في
فؤادي يبسم للمهاجر الوحيد؛
ويعن للمسافر التذكار أحيانا
بل في كل وقت
كم بعد الشاطئ عنا وابتعدنا أي ريح سوف

* شاعر من سلطنة عمان.

تشكيل الصحراء

سمير بوكراشي *

ركض خائب	في الخيل	بأصوات
نهار شفاف بدون لون	كيف أتسلق الهواء؟	حروب الماء
لكن الليل يبحث عن لونه	ملكت الكراسي	كم في الغرفة
في الصمت	ومتاحف الأشباح	من جثة
وبين حلمين	في مثل هذه المرايا	تحارب
هناك اللامرئي	قد أنام	من أجلي؟
أيها الشاغر في الأفق	في بطن الكف	حائط
ترفق بنزوات الجسد	أرجوحة الحب	حوض العشب
الجسد يحمل ظله	طفولة في العراء	يحتاج
إن أرهقه مات	أمواج الليالي	ماء
تلك نهاية	حشرة في الغبار	الكلام
لعشب القبر	صور الموتى	يتسلق الأسلاك
وذلك السفح	سديم	ويرفض الأصل
قد لا يعود منه أحد	أحزان	رائحة التراب
تأبط إشراقات الرحيق	صور أخرى	تلاحق
وأعد الطريق	تنعس	أبناء
للاكرضين الى السطح.	في جنازة	الرحم
هايكو الصحراء	معركة الظل	مهزلة صغيرة
الليل لا ينتهي	رفعوها	تسكب الدم
في	خفيفة كنعل قديس	أمد
علبة	أيهما أصدق	كفي
الصفيح	رسولة	لهم
أنا أمام	الحواس	فتغوص
هذا السردين الدائح	أم	في
	إيقاع البيداء؟	الخواء
	معركة تدمدم	

* شاعر من المغرب.

تكون دون حاجة للتذكر أو النسيان

علي حسين الفيكاري *

(٤)

لم أقل أن بين يديك سرب حمام يشبه غابة
ولم أقل أن غيوم الأزهار
سوف تمطر عطرها تحت قدميك
كل ما قلته:
إنك جميلة
وأنا أنكر ذلك الآن

يبسّم حزني
يرميني على أريكة تأكلني
ويعلق أسلتي من يديها على الجدار
الحزن الذي يخفي الجهات
ويمتص بيت الضياء
يذبح براءة ألعابنا
يقذفنا من شباك الطفولة
نسقط بين يديه
تعلمت كيف أكبر دون طفولتي
وأركض نحري بعد كل سقطة...
سوف أجمع مدن الحزن في كوخ من القش
وأشعل ذهني عود ثقاب
لأجد دائماً ابتساماً ما
تبرق من تحت الرماد

(٥)

أي ومضة كاشفة
سنزور شباكك الليلة
وتببّعك النجوم دون ضياء
والظلال دون جسد
قولي لومضتك الحاملة
ألا تنتصب أمام الرياح
وآلا تتحني
قولي لها فقط
أن تتباعد قليلاً
أن تتبدل قليلاً
أن تموت... قليلاً

(٦)

أدلل ذاكرتي
وأسكب لها قهوة حلوة... ومرة

(١)

أنا وأنت حبيبان قديمان
لم يعرفا الحب
ما يحزنني حقاً
أنا حبيبان أزليان
لن يعرفا الحب
ما يسعدني أحياناً
أنا حبيبان
دون حاجة للحب أبداً

(٢)

الأنني أول رجل تنفس في فمك
وتنفست من فمه
الأنني أول لسان مططته بيديك
فتمدد بين أصابعك
لنكتبي به ما تشائين...
سحقاً لميراث مشاعرنا
لدفنه تحت سحابة قصية
ليجدنا على بعد خطواتين
سحقاً لهذا البرق الذي يتململ بين تشابك أناملنا
ليحمر خدك كنز جسة بريئة
في كل مرة كنز جسة بريئة
لماذا لا نجرب شيئاً أكثر إثارة
ونحطمه لحظة اكتماله

(٣)

لم أقل أن في جيبني شجرة عصافير

* شاعر من الكويت.

أغسل بالماء والضوء حدود فضاءاتها
أمسح عنها الكلمات والصور القديمة يوميا
لكنتي

كلما فتحت أحد صناديقها الخشبية
غمرتني صورتك
خائفة .. وضعيفة .. ذاكرتي

(٧)

في آخر مرة طفت بشارعكم
كنت أختبئ خلف المقود
واخبي هزيمتي في الدرج الأيمن للسيارة
كانت خطوط الشوارع أجسادنا
لم أتوقف إلا في محطة البنزين
(٨)

غاضب منك
مثلك تماما
غاضبة مني
مثلتي تماما

الهاتف النقال وجهاز المناداة
بمدان خطوط الصلح ما بيننا
ونحن
صامتان
غاضبان
لا نرن أبدا

(٩)

تجذبنا أمومة الأمكنة
وتشدنا من أذنيننا أبوية الوقت
نحن الحبيبان القديمان
نحن الهوائيان

لم نتطاير يوما مثل صرخة طفل
أو نتبادل جسدينا مرة واحدة
الستائر أمامنا لم تعد تغمض عينيها
الجدران من حولنا انطلقت من تحت أسقفها
الأبواب تدخل تخرج من خلالها
أخاف أن تنكرنا الأمكنة والوقت
أن تنكون دون حاجة للتذكر أو النسيان

أخاف .. أن يسقط المطر
دون أن يثير انتباهنا
أخاف أن نلتقي مرة

دون الرغبة حتى .. بتبادل التحية
(١٠)

كان جسدي وحده يطوف فوق موجتين
بعد موجتين

كانت تغمره الرمال والأصداف
لم ألمح سوى رفرفة النوارس
وضحكات أطفال يلهو الشاطئ معهم
بينما رأسي يدور حولي عدة مرات
وعينا يتسعان إلى حد ابتلاعي
كل ذلك كان وأنت تستديرين فجأة نحوي ...
أتساءل الآن
هل كان كل ذلك حقيقيا ...

(١١)

يمكنني أن أحيي الضوضاء المتساقطة من شرفات
المدن
والطرق المبللة بالحياة على جانبي الزحام
أن أنتزع جسدي المعلق تحت ظل نجمتين
مختفيا بين رائحة الألوان
مدركا دون تصور محدد
موقنا أنه لن يثيرني

الهواء الذي يحمل عطرك فوق كتفيه
أو صورتك الموسومة في أعين الرجال
(١٢)

النافذة الوحيدة
تجلس في مقعد الحديقة الوحيد
الخريف ينساقط فوقهما
خلفهما

مربعان شاحبان
طلقان قادماتان
أمامهما

قطار لم يمر ...
هذا ما أنذكره
من حلم البارحة



الأحوال

بول شـاؤون .

المتحركة في اتجاهات غامضة ومكشوفة، تشرق أحيانا وهي تلفظ مواليدها وهوياتها وأحفادها وكتبها إلى عتبات سفلى، أو إلى ذاكرات تنكس على حطامها النبيل.

ومن يدري، وقد يطلع من حرائق مدن محتاجة ومن لهبها ورمادها وصريخ أبنائها وصريفهم ذلك المتوج بالهودة العالية والمهذبة، ويعلم ما يعلن من ميتات كاذبة لا يصدقها أهلها. ومن يدري فقد تسمح من مرأة، كل مرأة، ما تشاء من مصادفات التكوين والغرايس وبدايات الشهوات واللعنات الخلافة، وما علق من غبرة ألفية مسكونة على ذنكك ودفاترك، وما حلت على حواسك من غابات أفلت مولية في نزعاتها السادية. وهكذا عليك أن تختار عندها، كتلة تاريخية محددة، أو شريحة جغرافية أو غيمة مابرة تسحبها كشعرة، ثم تقلبها في أمورك وبصانرك وتعبث بها، حنونا بعثك، وتسفحها شجيا، بميل ميلودرامي عميق. ويمكن عندها، وبلا وعي أكيد، وبلا حواس منتبهة، أن تتسلق شجرة لا تراها، وتنصت إنصات الحجر إلى الماء، إلى انزياح الأشياء عن ممتلكاتها فإلى أسرارها وفواجعها، إنما يدمع فائض، كما يرحل أطفال وكائنات وموجودات من الجبال، وتشق وتشق، لا لتري سهلا، أو تتكهن برحيل، بل كما تنمو المصائر تحت الجذ، وفوق أطافر الأقدام، وكما تنفتح نوافذ دفعة واحدة، ولا من يدفعها، في الليل، لترتفع حشراجات صاخبة تزفر حناجر لا تتسع لها المدن والدساكر، في ميل ملتبس وربما خاص، لكنه جامع جموح الثيران المطعونة، إلى ما يشبه العدم.

ويشتد بكاؤك عندما تقيس المسافة الصامتة التي تتأرجح عليها تلك الشعرة الدقيقة، في ديكور مخيف، يدك، عينك، ثيابك، الكتب، المنفضة، اللبنة، الحجرة المقابلة، الباب...

شعرة تسقط أحيانا من رأسك ويسقط معها من الأمور ما لا يد وما لم تلحظه على مر الوقت والأحداث بخفة الهواء، وبحدة ما في الأماسة والذكرى. وقد لا يعيقك هذا الحدث من عناء التأمل والتبصر قدر ما تعيقك سماء صافية في الصيف من نسيانها. لكن المفاجع أن تجهل المدى الذي أدركه الليل أو النهار في تعاقبهما التلقائي، أو في تصادمهما المدوي، عليك، حتى يصبح العالم على مخافة وتوجس وتواطؤ مع عيث غامض، وكبر في لا شيء مجهول، بخفة أن تسقط شعرة عليه، وبلا مقدمات منطقية، فيتساقط معها بلا وعي محسوب، ولا تتبع متماسك، حتى تلك المسافة غير المحددة التي تحتضن السقوط بقسوة الجماد، أو برهبة من يتذكر الموتى ولا يدري.

وهنا يمكن أن ترفع تلك الشعرة تتفحصها بعين مجهرية، لا لتزن وجودها الأخير غير المسمى، وغير المبهوث، أو عمرها أو لونها، أو جمالها، إنما لتزن عينك ويدك وتعد تلك المقارنة بين ما يتولى وما لا يبقى أو يبقى على أحواله. وعندها قد ترى أن تؤبن وتختار جيدا من تؤبن. تسحب من محيطه، ونقاط تماسه، ومن أقوامه، ومن تواريخه، وتجعله واجهة من واجهات مأهولة، أو ذريعة ملتبسة لتبين هشاشة ما في الكائنات وما في الكلام والمصائر والعتبات. لكن ما تتلفه يدك، ويقلبه بصرك، وما تزنه وما لا تزنه، جدير بالموت وأهله، أو بتجسيد أدوار تجمع بين احتفالية لغات بصادرها الينبوعية وبين لحظات فنائها. فالمنقلبات في تواريخ الشعوب والموجودات من صفاتها اللازبية، ومن ثوابت عناصرها، وأصلا ب جذورها، وهي المادة الأولى

* شاعر وناقد من لبنان.

ديكور ربما لا يليق بهذه النهايات الميلودرامية ذات الغصص والتشقي والفأر، لكنه مكان ما تصوغ حدوده وأشباهه كما يصوغ ألفاظا غابرة، وتروضه كما يروضه، وتستل منه ما يخدم إبدارك أو تلك الأحاسيس الحادة بالمغادرة الساكنة والإقبال الواضح وضوح الشمس. وما عليك في هذه الحالات المتدافعة على مجاهلها إلا أن تنحني على ما يحيط بك انحناءة الخاشع، والخاسر، والمصدوع في تكاويك الداخلية، وفي قسماكتك، وتروح تحصي، بلسانك، وإصابعك، وغيابك، كمن يحصي اسرابا غامضة تتساقط على البحر والسطوح والروؤس، أو كمن يحصي بزات عادت بلا جنودها من الحروب.

هنا بالذات تذكر، والمكان تذكر، والباب كذلك. تتذكر كيف لم تمت مرات وكدت مرات تحيا، وكيف تكهنت بالصحائف والصفائح، وبالمندبل، وضراب الدفوف، وشاهر اللعنات، لكن عبثا، فالشعرة المقطوعة قاطعة، تترى ما لم تتمكن أن أنت من رثائه، وتؤين المظفرين في عز انتصاهم. لكن لحظة! لحظة! أتكون لك لحظة واحدة، لا تستكثر بها أن ترى من النافذة ما تراه، وما تدور من الأمور ما يأتيك ويهذي كالومضة والعطر والنسمة والمرأة والسروية، وما يضغطك غارا عليك، وينبوعا، وزيفونا، وما يقطر ضعفا خلايا من عينيك. أه! لحظة. وكيف لهذا الديكور أن يعابك ولا تحاذره، مستسلما بالجوارح والأنفاس؟ وكيف لتلك الفتاة ذات القامة والظل، والبياض الفاقع أن تهف عليك كملايين السنوات الحزينة، وتلتحف رغباتك ثم... وكفيوم تمتازج، وغصون تهتز وتهتز في فاكهتها العجلى. أه! فلتنعشك الذاكرة، بقدمها الفاتن وسُمارها الأغيباء، كمن يذر رمادا في عينيك وتنام، أو يرفعك كمهرج ميلودرامي نساء بلا قسوة ولا عدوية ولا حتى بدمع مرسوم. وعليك أن تشفي غلة ثم غلة عللتها وعللتها وتتناكل في أشائك حتى المراتر. حتى المرق. أه! وأي مرق وأنت تصبغ بالقرمزي تهاول ميدان ارتفع بلا نهاية على منصات التصفيق والقتل والانتحار ثم النشيج، ثم النشيج، وسوره فوق الجلد جلد قديم، وعلى الشغاه شغاه قديمة، وفي البصر بصر، وعلى الجسد قناع مراتب. لكن ما الذي يتردد متذكرا بماضيه وأفوله ويحقائبه

الفارغة، ويخزائنه المنبوشة، في هذه الغرفة الخلية، الساكنة، ليطن حيناً على كتاب مهلهل، وأخرى على صحن مهمل، حتى يدرك جبهتك وأوصالك وبقي السر في حشاك وخلف أذنك وفي مهمماتك، وهنا لا تكفي فزاعة، أو ارتفاع مذبح، أو هذر مبكر، لتطرد ما يتعاطف في انتفاخ الهواء، وسريان الغبار، وزفير الجمام في مكوثه الميلودرامي. وهل للاسترسال عمدا في التذكر، أو الانخراط في غياب، أو حتى السعال الحاد، استعادة لتلك العزلة الزئبقية، الخارجة على نواميس الوقت؟ لكن كيف تتدرج عيناك من السقف الى البلاط فألى الرفوف فألى الملابس فألى اللبنة، واللوعة، قيل أن تقرر إعلان أنك قبلت الرهان، ولم يبق إلا أن تنكر، وتلمن في أفكارك، وأن تنغي ما تخاف نفيه من شعور الأمكنة والروح من كل غبار إلهي ميثوث طي حواسك وهواجسك؟ ولن تكون وحده. هكذا وببند حاسمة تقطع الجذر الأول، ثم الجذر الثاني، ثم تفصل الحاسة عن الحاسة، والتذكر عن التذكر، والحنين عن أبعثه العاطفية، والصلوات عن ينابيعها الحارة، وتكاد تصرخ: أه! الهواء بلا جهات، أه الوقت بلا فصول، حتى يفاجئك ما ليس في الحسيان، وما ليس في الترقب والتفتت، لتزفر بصريخ يجرم جلدك، وقشورك، وعماك، ويرميك بلا حول ولا قوة ككلب عثر فجأة على نباحه. لكن حتى في النباح والصريخ والجعر تكاد تتحرر من شيء ما ومن مكان ما ومن وجوه ما لولا ما يبيض فجأة كمنارة في ظلمة غير مكشوحة، أو كنداء يرتطم بالأصوات والجدران، والشعرة التي كادت تقصم ظهر النهر تالشت لحظة ثم تقطعت بخفة الملائكة على تقاطع عينيك وأرجاء الغرفة. لكن ماذا؟ وأي هدوء مريض ينتابك كسرة كسرة لتراهن به الرهان السري: هذا كثير كثير عليك. إذ كيف ترصف على وجهك الهش، حجرا ثم جذعا ثم جبلا، وتتن أنين الواهن واليباس والخاسر والموطوء. هذا كثير عليك ولن تدرج صخرة، أو تزيج نقلا، كأنما من هذا الهبوب السادي في أحوالك، تلتهذه، كأنما من آخر أقوام زلزلهم، ومن طفولات بصقت في براءاتها. لكن هذا كثير، والألم أكثر، والغياب أعم: حجر طابة، لعبة، طليخ، قربان، كاهن. سريرة، مقبرة. أخوال. أعمام. غبيط حرش. كينا. دفن. مدرسة. أفأ! هذا كثير: بلاطة فوق عتبة، وشموع أشعلتها في جنازاتهم،

بمآتهم، وصورهم، وأعراسهم وعاداتهم وأمهاتهم وجداتهم وسيفهم وعياداتهم وطرايبشهم ويوطنهم. لكن هذا كثير، كثير عليك، الجذر نفع، وترية، وسرير وسادة، وضعف، شعر، وقلب، وشوق، لكن هذا كثير عليك أن تفرغ جسمك من رمة كمن يفرغ غابة من غرائزها، هذا كثير، الحرية برد وعزلة وقسوة ورهان المستقبل على الهاوية ولو خلاصة، والحرية كسر التذكر. والارتقاء في ميئات بلا تاريخ، وبلا دواع، وبلا وجوه. أفأ! لكن كيف لهذا التراكم الألفي ألا تزحزحه! وماذا تفعل هذه الكتب وراءك وقدامك، ومن الصنف الذي اخترته وأسررك. وماذا تفعل في هذه الغرفة التي كونت فساتنها من قسمااتك، وصمتها من صمتك، وفوحها من فوحك. وألوانها من عينيك.. وأزهارها من الصنف الذي اخترته أيضا.. وأسررك، كيف أعبت بحواسي! كيف أنغي خطاي. كيف أدمع كي أنكر دمعى. والدمع سر القبور وكأشف بوابات السجن. كيف أتدارك ضوءا خلفي وينير أمامي. وكيف أغض عيني عن أسامي ويظلم خلفي وقدامي. قل لي يا ضراب المصادفات الكبرى، من أين يأتي كلب بقوة الا يقوده شميمه، أو يفرغ عنه نباحه؟ سيان يشرط الوقت كستار حرير.. وسيف يقطع جسدا حيا لينصف الموتى. هاك اللعبة الخاسرة أبدا. وهذا ما يسبب كل لحظة وأنت السابي بلا حول ولا قوة ولا سحر. وهنا يمكن أن تحتكم إلى ألفاظك وقوانين منصوبة كالأعمدة وتصرع بها من تشاء، لكن، من يدري كيف يفتزل الموتى في عز أحبابهم، وأنت منهو برغباتك السوء، وعبارتك المتهايدة وحدها نحو القاع، وأنت مطعون بالعارفات والكهنة والآيات والألوان الممهورة جميعا بمعارف الموت والقيامة والنواميس والجلاميد والعلامات والأختام والنبوءات والجرذان والغرائز البائنة، والعذاب الأليم.

أفأ! وإنى لي أن أحمل هذه الشعرة المقطوعة المنتصفة في ظيوراتها العجلى أو في أغساقها البيئية. وكل هذه الأفتال، خفية بخفتها الماكرة، مليئة بشغورها المخيف، رصينة في تجوالها الغامض.. أفأ! وكيف لي ألا أفرغ دفعة واحدة هذه القشور والعظام والجثث الألفية على مجال أنساها وتبتعد. وكيف لي ألا أفرغ ملايين السنوات المتكلسة المؤكسدة

بكيانها وأنسالها وأرحامها وخطاياها ومواليدها وجناتها وأنسابها، تطبق على صدرك، كطناجر تغلي فيها الحجارة والبصاق والعزة والشهادة والإيمان العميق.

أفأ! كيف لك أن تمرزق وشائج وأعباقا ووروداً دامت طويلا على مسامك وثيابك، وعلى حفاقي الكراسي، وألوان الستائر، والمزاليج، والكتب؟ كيف لك، وأنت الضامر، كخيط مهلهل، أو كتلك الشعرة الخالصة، الميثوقة بين عديمين، لتقصم ظهر النهر، عليك وعلى وجهك، ودمعك، وما يحف قبل موته، وما لا يحف بعد موته، أن تعاتب الموت في أوج ترفه عل عينيك؟ إذا تبادره كمن يسبق الربيع بورد الشتاء، ولا من يتعتع نياته، ولا من يصبر إلى خطي من جليد الضوض، ومن يرث انتقش الحواس على اندثارها المبكر. آه!

وحنائك على السبل الصافية في عرائها الفارغ، ووقع قديم، وأرصفه مهملة، وذات شوق، وماء، ومطر وقبعات، ومظلات، وورد فتيت، ولقاعات خلجي، وخطى بلا أسباب. آه! وحنائك، وتفاخ الأعالي من شروق النهارات وذهب العيون، واهتراز الأخضر وتدرجات الشحب في المنزقات والأودية، وكيف لك، ألا تختزل ذاكرة في قطاف مجاني، وفي هز غصون ملأى وخليقة في مساحاتها الخلية.

لكن أينك؟ وأين، وما تخلف قدامك، وفي حدود الصدر، وفي التمام الزبد المتدافع في بياض منغي وأخير، وأينك، من كبو أحصنه أثقل من جبال، وأخف من ورق الصفصاف، وفي البراري صهيل مفتتح المواسم، والحناس، والتربة السائدة العجاف المقبلات، وما يتبعه الفصل والوصل، وكسر اللوتقى، والعروقة، وسلسع الجلد، تحت مر الملح والحامض والنصلة الحاسمة.

وأينك، منسحب، كجرو أو ثلثو، ومن هواء رآك كثيرا حافيا على فضاءات حافية، غرا مسلولا من فيض الأعوام، وتصابي البدايات، وأينك مسحوبا، تضرع الأروقة والوديان والشجر والمدن، بدماء طويلة، مقطع الأوصال، مهدر الأمصال، مسحورا بالسوموم الكبرى، معجونا بغرائز الموتى وآياتها الكبرى، مسحوبا، عاصبا جيبك بعلامات القبائل، وإشارات الأعراق، وصفوف القتلى في هيئاتهم وأيقوناتهم وبريق

خوذهم، مسحوا، بنياتك القرمزية، وصفاءك المبهوثة، ومهاراتك الجامحة في أوقات الجموح والخلل والأمراض التي تصنع مجد الشجر، وتواريخ السواحل، مدججا بحقائقك الكبرى الصارمة، الثابتة، عديمة اليلك، بهية الأعمدة، سمجة الموتى، تحمي بواباتها بما يبید الجردان، والطير، ويرفع الموج سورا بلا مواقيت، وبلا حثالة، وبلا فواصل. هكذا، ويرمش معدن وبخفة من نوافل الحواس، تتقدم حاسرا، وطاغيا، وميتا صافيا في ميئاته الصافية. إنها الأقدار الكبرى! وما أنت، حاذفا فراغ النسمة، تشرئب على هضبة، اختلط فيها العشب بالروث، والجذوع بالمخيلات التعبي، واليلك بزبالة الحروب والبول والدّم والقبح والانتصارات الخاطفة، حتى يشعرك، كرمض نحاس، برق غادر، ويقصف ما في نجومك السماع، وما في بزاتك الزاهية، وما في تيجانك.. هكذا، وحلك، ما يتداعى، ويصدع رأسك، ويخفي عبورك المتطول ويتفانى كبدز عريض. وعندها، تسبك أمراضا وأطلاك ومشارك الممسوفة على المدن، والداكر، نذائر ومجاعات، وكوليرا، وطاعونا، ووسطانا، وإيدزا وسلا، وتلوثا، وجفافا، وعهرا وهروبيا ومجازر وآلهة تتدافع في انتصاراتها الخلاية على أطراف البحيرات والصحارى والجبال. إنه العدم الخالص! الحقائق التي تغترس قوانينها تلحس دماها ليصفو حوك خواء بلا هالات، ولا جذر، ولا قبح، ولا جمال، خواء كمن يقطع شعرة ويتركها تتأرجح أمامه حاملة سقوطها الأخير بلا ندامة ولا متعة ولا عذاب ولا مأل ولا تذكر. خواء مسلول من خوائه، يصبق حياته رغبة رغبة، فرجا فرجا، ثمرة ثمرة، بصفة بصفة. خواء من أجسام تنش كجدران متداعية، ورطبة، ومهجورة، ومنخورة، ويشعة، ترشح ميئاتها الكسلى، تزفر هنيئاتها الميوعة والمبتذلة، بعوضها المعدى خلاياها المنهوشة، أبصارها اليتيمة، كاتدرائياتها الطافية المتهادية على طوفان الغرقى والشجر والغلين والزيت والبول والتحلل وروائح الأبدية المنتنة، ولا ما يوج، ولا أسطورة، ولا معجزة، ولا وهم، ولا سراب، ولا صخرة تتدحرج ولا من يهدي، ولا من يأتي ولا من يذهب. ولا من يحصي التواريخ وغياباتها وانقراضاتها ولا من يعلم الجغرافيا المتناسلة من عجول ذهبية مصقولة، ومن

أرقام غطت القارات والداكر والمدن والقمم والثلوج والصحاري، وأنبئت زهورا، ولا فوحا وفاكهة، وصديدا لتوكى بلا مذاق، وبلا فوضى، وبلا عرفان وبلا زيد. وكيف لهذا الخواء الأخير ألا يستعذب غيابات الموتى أمام شاشات الموتى، وغيابات الآلات الماهرة في كرها اليومى بلا حساب ولا آت، في أوكار المدن، وصناعات المعدن، وترميم الفضاء، وتلويث الأنسال والهواء وشجر الأمكنة وخرابها. هكذا، ولا ما يسود غير ذلك العدم الأبيض، العدم اللامع بمعادنه وذهبه وظلاله. إنها الفتنة العابرة، لكن لتتراكم مسيراتنا العابرة ولكن لتقص الرمق الحي، والاختلاج، والخفق، حتى الدمعة المستورة وراء بؤي مازال بؤيوا، حتى ظلال الآلهة المدججة بالإرث، والخمر، والمدائح المطيبة، وإن أمملك بخذاتها البرية، وألواحها الصاخبة، المعلقة بين الهاويات والسموات، وسلالة مسقوفة بأياتها الصغرى والكبرى ومن تلك الآلهة المتراكمة في شراستها ما يهملك ويمهلك، فتنسلك، في زحمة الحروب، وتنسأها في اندفاع الفجاج، وعندها، الى هبوب بلا أزمته، هبوب مجرد من عناصره، وغبار، وكلماته، وذاكرته، هواء طازج يلقح مراعيك من زغب الشجر، ومن أسرة الأحياء الحارة والمنبوشة، المبقعة بالماء، والعرق، وعض الوسادات والشراشف، ومن وير التفاح، وحفيف الجناات، وتمادي ما تنتفسه، وما يتنفسك حتى الصرخة المغلطة، الزائرة، القاشرة لعباب الموتى، ومن املاس الجلد، وما تنز في شيقها، ولوجها، تنفض، رافعا هامة كاسلرو والنعناع، غبار الهياكل، ترمي نقوش الكلام، تسبك، وأنت الساسي بلا مقابل، لعنات حرى خلاية، وعلو في البصر الحاد الصافي المتسع.

ومن، عندما تنسلك آلهة بلا مواجع، ولا أنساب، ولا رايات، سواهن الموغلات في نهر الغيب، وفي أطايبهن، ضرابات الدفوف، يسبقنك إلى لحظات من وحشة اللذائات، ومن عزلة الضم، واللثم، والشم واكسير الغياب، ليساقط منهن المن الأبيض والحليب المهراق، والمتع المشهورة كصاحبات الأعالي، ورذاذ الأنصاب الجاهلة، الحية في جهلها، ولغوذك بالمواغل والسير وصهيل الخيول المطهمة فوق الهاوية.

أجزاء

من سيرة ذاتية

خورخي لويس بورخيس، ترجمة: بسام حجار *

الأرجح أن بعض الأسماء والعناوين والأحداث في هذا النص مختلف. لم أشر في أي موضع إلى مثل هذا الاحتمال لأن الإشارة تفسد سياق الاختلاق، ولأن أدوات التحقق معدومة أو شبه مستحيلة، ولأن الاختلاق يجعل النص طبقات متراصة من الكذب والصدق إلى أن يتبدلا صفتيهما؛ وإذ ذلك كيف الاهتداء إلى ما كان صدقا وما كان كذبا في حكاية، مجرد حكاية؟

فيما يلي الترجمة العربية للصفحات الأولى من «محاولة» (في كتاب) «سيرة ذاتية» الذي صدر، في طبعته الفرنسية، ملحقا بـ «كتاب المقدمات» لخورخي لويس بورخيس (سلسلة كتاب الجيب «فوليو» - باريس ١٩٨٧).

لا استطيع القول ما اذا كانت ذكرياتي الاولى ترقى إلى الضفة الشرقية أو الضفة الغربية من نهر دولا بلاتا الموحد المتهادي، بمونتيديو حيث كنا نقضي أوقات عطل طويلة كسولة في فيلا عمي فرانثيسكو هاييدو، أو في بوينس أيرس، حيث رأيت النور، في وسط تلك المدينة عام ١٨٩٩، ناحية شارع توكومان بين سويباشاوا سمرالد، في منزل صغير متواضع يمتلكه جدائي لأبي. على غرار معلم المنازل وقتذاك، كان سطحه مصطبة ومدخله بهوا فسيحا مزينا بعقد جسر يسمى «الزاغوان» وقد ألحق به خزان نجر ميانها منه، وبردحتين خارجيتين. ولابد أننا سرعان ما انتقلنا منه للإقامة في ضاحية باليرمو لأنه المكان الذي ترقى إليه ذكرياتي الاولى عن منزل آخر من رديحتين مطليتين وحديقة مجهزة بناعورة هوائية عالية ومن الجهة الأخرى من الحديقة فسحة أرض بور. في تلك الحقبة كانت باليرمو تلك التي أقمنا فيها، بالقرب من شارع

«قاص وساحث»، صفتان (فقط) تلازمان كل تعريف بحياة وأعمال خورخي لويس بورخيس (ولد في بوينس أيرس عام ١٨٩٩ وتوفي في جنيف عام ١٩٨٦، كتب أعماله القليلة بلغات مختلفة، ثم ترجمت هذه اللغات بدورها إلى لغات مختلفة. بعض ما كتبه في أبحاثه وضمنه سيرته الذاتية المبعثرة، لم يكن سوى تلفيق؛ وفي بعض محاضراته التي دعي إلى القائها بين الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا واليابان، أجرى تدقيقا مطولا في نصوص مختلفة، واستند إلى مراجع غير موجودة، وأحيانا إلى مؤلفين اخترع أسماءهم وسيرهم ومجالات اختصاصهم. ومع ذلك قيل عنه انه أحد أساتذة الأدب في القرن العشرين.

لم يعترف بورخيس الا بالقصة فنا أدبيا صرفا. شغف بالشعر وكتب بعضا منه، لكنه أهمل الرواية والأنواع الأدبية الأخرى. العالم بالنسبة له، هو مكتبة هائلة، حتى يحار واحدنا حيال ما يصفه بالعيش. أما الكتاب فهم كائنات مختلفة على غرار ما يؤلفونه، ففي آخر الأمر لا أحد يعرف من يكتب ماذا أو ماذا يكتب من؟ الاختلاق هو الحقيقة والحقيقة هي اختلاق.

كتب الكثير عن أدبه وسيرته، وحين أراد أن يكتب، هو، سيرته كتبها أجزاء غير مكتملة بالانجليزية، وفي نيويورك عام ١٩٧٠؛ لذلك أدت لنفسي أن أنقل إلى العربية أجزاء من هذا النص عن لغة ثالثة هي الفرنسية، لظني أنني في ذلك لا أخون النص الا قليلا، لأن خيانة النص الأصلية قد اقترفها كاتبه.

* شاعر ومترجم من لبنان.

لا يتوانى عن قطع الرقاب، فور انتهاء الدور سارع بعض الضيوف المجربين إلى ابداء النصح وقالوا لسواريس إنه إذا أراد أن يحظى بالموافقة على تسيير حافلاته في أنحاء المقاطعة، فما عليه، قطعاً إلا أن يخسر كل مساء حفلة لا بأس بها من النقود الذهبية خلال اللعبة. ولأن أوركويزا لاعب أحرق إلى أقصى الحدود عانى سواريس الأمرين لكي يتمكن من خسارة المبالغ المطلوبة.

في بارانا، عاصمة مقاطعة أنتري ريوس، التقت فاني هاسلام، الكولونيل فرنسيسكو بورخيس. كان ذلك في عام ١٨٧٠ أو ١٩٧١، خلال حصار المدينة من قبل (٠ المونتانيروس)، ميليشيا الرعاة أنصار ريكاردو لوبيز خوران. وكان بورخيس الوافد رأس فرقة، قائدا للجنود الذين يدافعون عن المدينة. رآته فاني هاسلام من على شرفة منزلها. وفي الليلة نفسها أقيم حفل راقص احتفاءً بقدوم القوات الحكومية المتحررة، فاني والكولونيل التقيا ورقصا سويا وتحابا فأفضى بهما ذلك إلى الزواج.

كان أبي أصغر الولدين اللذين رزقاهما، ولد في أنتري ريوس وكان من عادته أن يشرح لجديتي، وهي الانجليزية الجديرة بالاحترام، بأنه ليس حقاً من أبناء أنتري ريوس، لأن «أمه حبلت به في البامبا». وكانت جدتي تجيبه آنذاك بكل التحفظ الذي يؤثر عن الانجليز: «اني لا أدرك ماذا تقصد حقاً». غير أن ما كان أبي يردده هو صحيح فعلاً. ذلك أن جدي كان في مطلع السبعينات قد عين، في البامبا، قائداً عاماً للحدود الشمالية والغربية لمقاطعة بوينس ايرس. وفي طفولتي سمعت الكثير من الحكايات التي كانت فاني تسردها على مسععي وتدور حول الحياة في المناطق الحدودية في ذلك الوقت. وقد نقلت وقائع أحدها في «حكاية المحارب والسيرة». لقد أتبع لجديتي أن تلثقي عدداً من زعماء الهنود الذين كانت أسماؤهم الغربية، على ما أعتقد، سيمون كوليكويو، وكاتريل، وبنسين ونامونكور. عام ١٨٧٤ في أثناء إحدى حروبنا الأهلية، وغتت المنية جدي، الكولونيل بورخيس. كان عندهما في الحادية والأربعين، فقد أرغمت ظروف هزيمته في معركة لأفريدي على التنقل منمطيا حصانه، مستثملاً بالبانشو الأبيض،

ستراند وغواتيمالا- ضاحية فقيرة من ضواحي المدينة وكثير من سكانها لا يعترفون بأنهم يقطنونها بل يكتفون بالقول، إذا سئلوا، أنهم يقيمون في الناحية الشمالية من المدينة. كنا نقيم في أحد المنازل ذات الطابقين النادر وجودها في الشارع، فيما الجوار يقتصر بمعظمه، على منازل وطيئة وأراض بور. لظالما تحدثت عن تلك الناحية ناعتا أياها بالوضعية غير أني لم أكن أقصد بذلك حرفية ما تعنيه عبارة slum في أمريكا، ففي باليرمو كان يقيم أناس فقراء لكنهم لائقون، وإلى جانب هؤلاء أناس غير مرغوب فيهم. كان في باليرمو أيضاً لصوص وأشقياء- يسمون بالكومبا ودرثويس- اشتهروا بمشاجرات المدى، غير أن هذا الوجه من أوجه باليرمو لم يطغ على مخيلتي الا فيما بعد، لأنهم في المنزل، كانوا يبدلون ما بوسعهم لكي لا ندرك ذلك وكانوا يفلحون في سعيهم على أكمل وجه، مثل هذا التغافل لم يكن ليشمّل جازناً إيفاريسكو كاريغو الذي صوفد أنه كان أول شاعر أرجنتيني يستغل تلك الامكانيات الأدبية المتاحة في متناول يده، أما أنا فكنت غير مدرك تقريبا لوجود الكومبارديتوس لأني، عملياً ما كنت أغادر البيت مطلقاً.

أبي، خورخي غييرمو بورخيس كان محامياً، فيلسوفاً فوضوياً- من مريدي سينسر- وكان، في الوقت نفسه، يدرس مادة علم النفس في معهد المعلمين للغات الحديثة حيث يعطي دروسه باللغة الانجليزية مستندا إلى مؤلف ولهم جيمس المختصر في علم النفس. وكان مرد الإمام أبي بالانجليزية إلى كون والدته، فاني هاسلام مولودة في ستافوردشاير لأسرة متحررة من نورثمبرلاند، إذ حملتها ظروف غير اعتيادية إلى أمريكا الجنوبية. فقد تزوجت الأخت البكر لفاني هاسلام مهندساً إيطالياً يهودياً يدعى خورخي سواريس هو الذي أدخل على الأرجنتين أولى حافلات الترامواي التي تجرها الخيل، واستقر هو وزوجته في هذه البلاد واستقدم إليها فاني، اذكر سالفة من تلك الحقبة كان سواريس ضيفاً على «بلاط» الجنرال أوركويزا، في أنتري ريوس، واقترب خطاً أن يفوز في الدور الأول للعبة الورق على الجنرال وهو طاغية المقاطعة الذي

ومتبوعا بعشرة رجال أو اثني عشر رجلا، على مقربة من خطوط الأعداء التي أطلقت منها الرصاصات الريمغتون اللتان أردتا. وكانت تلك هي المرة الأولى التي تستخدم في الغارات الريمغتون في الأرجنتين. ولا أملك إلا أن يذهلني، كل صباح، مجرد التفكير في أنني استعمل شفرات من نفس ماركة البندقية التي أردت جدي.

كانت فاني هاسلام شغوفة بالقراءة، وكان الناس لا ينفكون يرددون على مسعها، هي التي تخطت الثمانين، ظنا منهم أنهم بذلك يسعدونها، بأن في أيامنا هذه لا نجد كتابا يضاهاون ديكتور وثاكري، فتجيبهم جدتي: «إننا أردتم الحق اني اؤثر على من ذكرتم أمثال أرنولد بينيت وجيلسوروثي وولز».

وكانت قبيل وفاتها عن عمر يناهز التسعين عاما، قد اعتادت أن تدعونا للجلوس بجانب سريرها وتقول لنا بالانجليزية (فقد كانت تتكلم الاسبانية بطلاقة ولكنها اسبانية ركيكة) ويصوتها الخافت: «إني امرأة عجوز تتحضر ببطء شديد، وليس في ذلك ما هو لافت أو غير معتاد». فهي ما كانت ترى أدنى سبب موجب لحال الاضطراب الذي يسود المنزل، بل كانت مريكة حيال الوقت العثمادي الذي يستغرقه موتها الوشيك.

كان أبي رجلا بالغ الذكاء، وعلى غرار الرجال الأنكياء جميعا، كان رجلا طيب القلب. ذات يوم أشار علي بأن أراقب مليا الجنود والبهزات النطاسمية والشكن والبيارق والرهيمان والمجازر، لأن كل ذلك على وشك أن يزول، وسأتمكن، على هذا النحو، من أن أحكي لأولادي بأني حقا شهدت كل ذلك. لم تتحقق نبوءته، لأسفي الشديد، إلى اليوم. كان أبي رجلا على قدر من التواضع جعله يتوق أن يكون، لو استطاع، غير مرئي. وعلى الرغم من افتخاره بنسبه الانجليزي، فقد اعتاد أن يسخر منه على سبيل الدعابة، فيقول متظاهرا بالحيرة: «في آخر الأمر، من يكون الانجليز؟ أنهم مجموعة من العمال الزراعيين الألمان». كان شديد الإعجاب بشيلي وكيتس وسوينبرج، وكان شغوا بمجالين من مجالات القراءة. تأتي أولا مؤلفات الميتافيزيقا وعلم النفس (بركلي، هيوم، روس، ووليم

جايمس). وفي المرتبة الثانية الأدب والمؤلفات التي تتناول الشرق (الابن، بورتين، واين). فهو من كشف لي معنى الشعر ومغزاه- واقع أن الكلمات ليست أداة اتصال وحسب بل هي أيضا رموز سحرية وموسيقى. وعندما أنصرف اليوم إلى تلاوة قصائد بالانجليزية، تقول لي أمي أن نبراتي هي هي نبراته. وهو أيضا- وإن لم أدرك ذلك في حينه- أول من قرأ علي مبادئ الفلسفة. وفي صباي المبكر جدا شرح لي، مستعينا برقعة شطرنج، مفارقات زينون- أخيل والسلحفاة- والطيوان الجامد للسهم واستحالة الحركة. وفيما بعد، ومن دون أن يأتي على ذكر بركلي، اجتهد ما أمكنه الاجتهاد في تلقيني المبادئ الأولية للفرعة المثالية.

أمي، ليوئور أسيفيدو دوبرخيس، من أسرة عريقة أرجنتينية وأوروغوانية، وهي في الرابعة والثمانين من عمرها مازالت في صحة ممتازة، مقدامة وكاثوليكية صالحة. ففي عهد طفولتي كان الدين هو حمى النساء والأولاد. أما الرجال في بوينس آيرس فكانوا، في معظمهم، من ذوي الأهواء التحررية- مع أنهم لو طرح عليهم السؤال آنذاك لأجابوا جميعا، من دون شك، بأنهم كاثوليكيون. أحسب. أني ورثت عن أمي فضيلة أنها دائما كانت تحسن الظن بالآخر انطلاقا من حسنها العميق بالصادقة. فقد كانت أمي تهوى حسن الضيافة. ومنذ اليوم الذي تعلمت فيه اللغة الإنجليزية، كتبت تقريبا عن قراءة أي شيء إلا بالانجليزية. اثر وفاة والدي، واذ شعرت بأنها باتت عاجزة عن التركيز على أي نص مطبوع، شرعت في ترجمة «الكوميديا البشرية» لوليم سارويان لكي تنكب على عمل ما. وقد صدرت تلك الترجمة في كتاب واستحقت عليها استحسان الجالية الأرمنية في بوينس آيرس، فيما بعد انكبت على ترجمة بضعة حكايات لهاورثن وأحد مؤلفات هيربرت ريد حول الفن. كما أُنجزت ترجمات لمفاهيم وفيرجينيا وولف وفوكندر يعقود اليوم أنها لي. لطلما كانت بالنسبة لي رفيقا- خصوصا خلال هذه الأعوام الأخيرة، لما صرت أسمى- وصديقا مقعما بالتفهم والتفاهي. لستوات طويلة وإلى وقت قريب، تولت هي

أعمال السكرتارية لأجلي، فردت على الرسائل التي تصلني، وقرأت لي، ودونت ما أملكته عليها، ورافقتني في أسفاري الكثيرة، داخل بلادتي أو خارجها، وهي التي، وإن لم أفكر في الأمر آنذاك، نعت في، بروية وشدة، ما أنجزته في حياتي الأدبية.

جدها هو الكولونيل ايزيدور سواريس، الذي كان في الرابعة والعشرين حين قاد، خلال العام ١٨٢٤، هجوم سلاح الفرسان البيروفي والكولومبي، والذي فضله تغيرت موازين المعركة فأحرز النصر في معركة خونين في البيرو، كانت تلك المعركة هي المعركة ما قبل الأخيرة في حرب الاستقلال الأمريكية الجنوبية. وعلى الرغم من أن سواريس كان ابن العم الشقيق لخوان مانويل دي روزاس الذي نصب نفسه ديكتاتورا على الأرجنتين بين ١٨٢٥ و ١٨٥٢، فقد فضل حياة المنفى والعز في مونتيفيديو على الحياة في ظل الطغيان في بوينس آيريس. طبعاً صودرت ممتلكاته، وأعدم أحد أشقائه. فرد آخر من عائلة أُمي كان يدعى فرنسيسكو دي لا بريد، وهو الذي أعلن في توكومان خلال رئاسته الكونجرس عام ١٨١٦، استقلال الكونفيدرالية الأرجنتينية، ثم قتل عام ١٨٢٩ في غمرة حرب أهلية، والد أُمي، ايزيدور آسيفيدو، الذي لم يكن رجلاً عسكرياً، خاض هو الآخر حروباً أهلية بين ١٨٦٠ و ١٨٨٠. وبهذا أكون امتلكت أسلافاً محاربين من عائلتي لأبي وأُمي. وقد يفسر هذا أحلام مصيري الملحمي الذي لم تشأ الآلهة أن أعطاه لحكمة منها دون شك.

لقد قلت فيما سبق أنني أمضيت القسط الاوفر من مراهقتي بين جدران المنزل وافتقارنا لأتارب الطفولة عمداً، أنا وأختي، إلى اختلاق رفيقين متخيلين أسيناهما لأسباب أجعلها كويلوس وطاحونة الهواء (وعندما مللناهما أخيراً، قلنا لأُمي أنهما ماتا). لطالما كنت حسير النظر أرتدي نظارة، ناعل الجسم. وبما أن معظم أفراد عائلتي كانوا عسكريين - حتى أن أحدهم كان ضابطاً بحرياً - وليقيني بأنني لن أكون مثلهم ذات يوم، فقد استبد بي، في سن مبكرة جداً، احساس بالهجل من كوني شخصاً لا يحب الا الكتب بدل أن أكون رجلاً فاعلاً. وطوال مراهقتي

لازمتي الشعور بأن حبيهم لي هو من قبيل السلوك الجائر، كنت لا أستحق أن أحب، بأية حال، وأذكر أن يوم الاحتفال بعيد ميلادي كان يسبب لي حرجاً لا يوصف، لأن الجميع يغدقون علي بالهدايا وأنا أشعر بأنني لم أفعل شيئاً لكي أستحقها وبأنني، في ذلك الموقف، ألعب لعبة المحتال، ولم أتمكن من تخطي ذلك الشعور الا بعد أن تجاوزت الثلاثين. في المنزل كنا نتكلم الإنجليزية والاسبانية، سواء بسواء، وإن سئلت عما كان الأشد تأثيراً في حياتي لأجبت على الفور: مكتبة أُمي. وقد يخطر ببالي أحياناً أنني، في الواقع، لم أغادر تلك المكتبة يوماً. فمازالت ماثلة أمام عيني، حجرة منفردة، غطيت جدرانها برفوف ذات واجهات زجاجية، ولا بد أنها كانت تحتوي بضعة آلاف من المجلدات.

كنت حسير النظر إنني إلى درجة جعلتني أنسى معظم وجوه تلك الحقيقة (والأرجح أن حين أفكر في جدي آسيفيدو، إنما أفكر في صورته على ما أظن) ومع ذلك فاني مازلت أذكر بوضوح عدداً من الرسوم التوضيحية في دائرتي معارف شامبرز وبريتانيكا. وأولى الروايات التي قرأتها كانت «(HUCKLEBRY) أعقبته» و«(Roughing It)» و«(Flush Days In California)»

كما قرأت كتب القبطان ماريا و«(Les bremsies homes dows la Junru)» ولولين، وادجار آلن بو وطبعة بمجلد واحد للونغفيلو، و«(heron Lisle on)» وديكنز، ودون كيشوت، و«(Ton Brouns school Days)»

و«(Les Conraes)» ولويس كارول، و«(Les Aventures de Mr. Vadaut Green)» (وهو كتاب منسي الآن)، وألف ليلة وليلة لبرتون، كان كتاب برتون مليهاً بما اعتبر آنذاك، إباحيات، وحظرت قراءته علينا، لذا قرأته خلسة، على السطح، غيراني كنت في تلك الحقبة مفتوناً بسحر هذا الكتاب فلم أعر أي انتباه للفقرات الفاضحة، قارناً تلك الحكايات لا يساورني أدنى شك بأنها قد تنطوي على معنى آخر. تلك الكتب التي ذكرتها كنت قد قرأتها بالانجليزية. وعندما قرأت، فيما بعد «دون كيشوت»، في نصها الاصيل بد لي النص ترجمة رديئة، ومازلت أذكر جيداً تلك الاغلفة الحمراء السمكية التي تحمل عناوين بأحرف مذهبة، التي كانت تصورها دار نشر غارنييه. ثم جاء يوم تبعثرت فيه مكتبة أُمي

وعندما قرأت «دون كيشوت» في طبعة مختلفة، أحسست بأن هذه ليست «دون كيشوت» الحقّة. فيما بعد استحصل لي صديق على نسخة من طبعة غارنييه وفيها الرسوم نفسها والهوامش ففيها في أسفل الصفحات ملحق تصويب أخطاء الطباعة، نفسه، فكل هذه الأشياء كانت بالنسبة لي، جزءاً لا يتجزأ من الكتاب. فكان ذلك في نظري هو «دون كيشوت» الأصلي، بالاسبانية قرأت أيضاً عدداً من مؤلفات ادوارد جوتسيونير عن الخارجين على القانون، ريبوسيوادوست الأرجنتيني- وفي طليعتهم خوان موريرا- بالإضافة إلى كتابه «(Siluetas militares) الذي يتضمن سرداً حماسياً لمصرع الكولونيل بورخيس. وكانت أمي قد حظرت علينا قراءة «مارتن فييرو» لأنه كتاب لا يثير إلا اهتمام الدنيئين وتلامذة المدارس، ناهيك عن كونه لا يتحدث عن الرعاية الأرجنتينيين الفعليين. هذا الكتاب أيضاً قرأته خلسة. وكان رد فعل والدتي مبنياً على واقع أن هرنانديز هو أحد أنصار دي روزاس، وهو تاليف، عدى اسلافنا أنصار الحزب الواحد. كما قرأت «(Facundo) لسانميتو، وعدداً كبيراً من المؤلفات حول الميثولوجيا الإغريقية، وفيما بعد، حول الميثولوجيا الاسكندنافية. وقد طرقت الشعر من باب اللغة الإنجليزية- شيلي، كيشس، فيتزرالد سوينبرن، الشعراء المفضلين لدي وبإمكانه أن يتلو الكثير من أشعارهم وغالبها ما كان يفعل.

لقد كان الشغف بالأدب تقليداً متوارثاً في أسرة أبي فشقيق جده، خوان كريسوستومو لافيندر، كان أحد أوائل شعراء الأرجنتين. ونظم نشيداً حول مقتل صديقه الجنرال مانويل بلگرانو عام ١٩٢٠.

أحد أبناء عم أبي، ويدعى ألفارو ملين لافينور، الذي أعرفه منذ صباي، كان شاعراً قليل الشأن ولكن ذا حظوة استطاع فيما بعد أن يصبح عضواً في أكاديمية الآداب الأرجنتينية، وجد أبي لوالدته، ويدعى ادوارد يونج هاسلام، كان قد أصدر إحدى أولى الصحف الانجليزية في الأرجنتين، الـ «(Southern)»، وحازها على شهادة الدكتوراة في الفلسفة أو الآداب، ما عدت أذكر بالضبط، من جامعة هايدلبرج. إذ لم يكن هاسلام يمتلك الإمكانات المادية

التي تخوله الالتحاق باكسفورد أو كامبريدج، فتوجه إلى ألمانيا حيث نال شهادته بعد أن أنهى كل دراسته باللاتينية. وفي النهاية توفي في بارانا. ألف أبي رواية نشرها في مايورك عام ١٩٢١، حول تاريخ انثري ريوس. كان عنوانها: «الكوديولو» (الزعيم). وألف أيضاً (وأُتلف) كشكول دراسات، وأصدر ترجمة لعمر الخيام نقلاً عن ترجمة فيتزجيرالد ملتزماً بتشطير الأبيات كما وردت في الأصل. ألف كتاباً هو عبارة عن مجموعة حكايات شرقية- على غرار ألف ليلة وليلة- مسرحية مأساوية، عنوانها «(Hacia la nada)» (نحو العدم) تدور أحداثها حول أب محبط من ابنه، كما نشر عدداً من السونيئات الجميلة محاكياً أسلوب الشاعر الأرجنتيني أنريكي بانكس. منذ طفولتي، ومذ صار أبي كفيفاً، توافق جميع من حولي على ضرورة أن أتمم المصير الأدبي الذي لم تشأ الظروف أن يكون لأبي. كان أمراً بديهياً (فمثل هذه الأمور أشد تأثيراً من تلك التي يعبر عنها ببساطة). كان المرتقب في أن أصبح كاتباً.

كان أول عهدي بالكتابة حين كنت في السادسة أو السابعة، حاولت أن أقرأ الكتاب الكلاسيكيين باللغة الاسبانية- ميجيل دوسرانتس، على سبيل المثال. وألفت بانجليزية رديئة جداً نوعاً من التاريخ الميسر للميثولوجيا الكلاسيكية، أحسب أنه كان سرقة موصوفة لمؤلف لميرير. كانت تلك، على ما اعتقد، خطواتي الأولى في عالم الأدب. وقصتي الأولى كانت حكاية عجيبة، كتبتها مقلداً سرفانتس- رواية فرنسية عتيقة عنوانها: «(La vision ratel)» (مقدم الخوذة القاتل)، كنت أنكب على كتابة مثل تلك الأمور على دفاتر مدرسية، وكان أبي حريصاً على عدم التدخل فيما أفعل، إذ يتيح لي ساحة أن اقترب أخطائي الخاصة، حتى أنه خاطبني ذات مرة قائلاً: «الأولاد هم الذين يربون أباهم وليس العكس». «حين شارفت على سن التاسعة ترجمت «الأمير السعيد» لأوسكار وايلد، إلى الأسبانية، ونشرت تلك الترجمة في إحدى صحف بوينس آيرس، El País، وبما أنها حملت توقيع «خورخي بورخيس» كان من الطبيعي أن تنسب تلك الترجمة إلى أبي (...).

بورخيس

ترجمة: مرام المصري *

تمجيد الذكريات المستحيلة

في مدينة ساحلية على الشاطئ الأسباني، سان بيدرو
اجتمع ٦ مترجمين شعراء من بينهم أرملة الشاعر
الارجنتيني (بورخيس) لترجمة نصين من لغتهما الاصلية
واحد لبودليير والثاني لبورخيس، نصان فقط نقلهما في
وقت واحد الى كل اللغات الحاضرة وكانت الفرنسية
والعربية والروسية والاطالية والاسبانية.
خلال ٤ أيام دارت مناقشات مستمرة على كل كلمة، وكل
حرف وكل نص وارد وغير وارد بحيث خرجت القصائد
وكأنها مترجمة عن كل اللغات.
وما كان لافتا للأنظار هو هذا التواصل اللغوي والتأكد
من ان مشاكل الترجمة واحدة في كل اللغات.. فلم تلب لغة
اكثر من لغة أخرى مطلب النص.
وعندما ترجمنا قصيدة تمجيد الذكريات المستحيلة كانت
روح بورخيس تحوم حولنا وتجلس بالقرب لكون ماري
كودما؟ أرملة حاضرة تفسر لنا النص بكل صبر وبكل
معرفة.. واليكم النص ((تمجيد الذكريات المستحيلة))
لبورخيس.

تمجيد الذكريات المستحيلة

أي شيء لأفديه من أجل ذكرى
طريق ججري في سور طيني واطي
وفارس فخور يملأ الفجر
(بعباءته الطويلة والمهترئة)

في يوم من أيام السهل
يوم لا تاريخ له..

أي شيء لأفديه من أجل ذكرى
أمي تنظر البحر

في مزرعة سانتا ايرينا

* شاعرة ومترجمة من سوريا تقيم في باريس.

وهي لا تعرف بعد إن اسمها سيصبح يوماً بورخيس
أي شيء لأفديه من أجل ذكرى
قتالي في معركة سيدا
ورؤية استانسولد كامبو
يحيي بغبطة أول طلقة رصاص تمجد الشجاعة
أي شيء لأفديه من أجل ذكرى
بوابة المنزل الريفي السرية
يفتحها أبي كل ليلة
قبل أن يضيع في النوم
وقبل أن يعبرها لآخر مرة
في ١٤ شباط ١٩٣٨
أي شيء لأفديه من أجل ذكرى
زوارق هانكس
وهي تغادر شواطئ الدانمارك
لتغزو جزيرة
لم تكن قد عرفت بعد بانجلترا
أي شيء لأفديه من أجل ذكرى
(استحوذتها ثم خسرتها)
لوحة ذهبية لتورنر
شاسعة مثل الموسيقى
أي شيء لأفديه من أجل ذكرى
سماعي لسقراط
في الليلة التي سمع فيها بالشوكران
وهو يناقش بجدية مسألة الخلود
منتقلا بين الأسطورة والعقل
بينما شيئا فشيئا يتسلق الموت الأزرق
قدميه اللتين كانتا قد اصبحتا باردتين
أي شيء لأفديه من أجل ذكرى
قولك لي بأنك تحبيني
وليلة قضيتها بدون رقاد حتى مطلع الفجر
وأنا ممزق وسعيد.

ومسغورة في منتصف الطريق، بانكفاءها عن الوقت، بتحديقها في نشاف قدمين، شعرها نار تتسلق أنحاء فوقها، فيما ذلك كله، ثمة كلب وشعث آدمي، راحا في طمأنينة، يسيلان شباكا مائية، تحط لامة فوق هامة الاسفلت، لتطال أجزاء الباقية، في تلال بطيء، إذ كانا يفركانه من ظلال أسنت، ولاتزال تصخب، ملصوقة أطرافها بمغاليق محال، تستطيل صمته.

طراوة يدات

وإذ انفلتت قدماه، تجتازان، قفزا، البلاطات لصق باب غرته، كانت الطاولة لاتزال تهتز، كأنما ترجع صوت دمدمة كتومة، تعالت مرتين، فزعت نظراته تدك الجدران، تنزل متسللة إلى ثنيات الأوراق، طيات الكتب، متخففة بها الأوراج، يدها واجفتان تتلمسان الأشياء، تتوقفا للحظة، أكبت الأصابع فوق كس أوراق، تتحصسه، ذات الدائرتين بليتين منفلة، محفورتين كأخودين صغيرين، لا أثر للبل فوق، كي يندى السقف، عاليا نهض رأسه، كان المنظر مهيبا، أسفل منه الطاولة، البحر في اتساع هائل، جزر خفيف يحرق سطحه، وزبد يتكافأ على خطوط عريضة، نقض دماغه، كمن يهش ظلا لفكرة مارقة، الضجة الخافتة تجهد في تسلق العلو، إذ يفصله عن الشارع، رويدا كان يميل على حواف النافذة، ربما عجوز تلوم الدهر الذي لم يحفظ ماء عينيه، أو مجنون يلعل صوته بكلام يندفق عفوا، لكنها هذه المرة، أعلام صغيرة.

ملونة، لافتات ورقية وطراوة يدات تتعرق اصابعها، قابضة عيدان نحيلة، ترف فوقها مرق قماش، فيما أسراب العيون، لامة، تتقدم، تقض نعاس الطرقات، تتلوى لتقضي إلى أزقة ضيقة، انحنى على الطاولة، جذب قلما ثم أصر، حاول أن يخرش شيئا، لم يندلق الحبر ضاحا اسطرا متماسكة، تهز بياض الورقة، سامعته تتسع لضجة الصغار، إذ يغيبون دونما تكلن، دون حتى أن ترمش نظراتهم، للقامات إذ تحفهم شفقة، عصر الأقلام، تركها تسيل من أصابعها، نهض وإن أنصفق الباب خلفه، وأخذت قدماه تهبطان درجات السلم الحلو، إلى ضيق الشارع، تناهت إليه ذات الدمدمة، كتيمة، وظلت للحظات قارة في سمعه، كأنما انفرط آيائل مروعة من وعورة جبال، حين عاد ليلا، مخدولا يجرجر أعضاه، وإن اعتادت عيناه الأشياء، راعه ابتلال الحجر، حتى أن بركا صغيرة، لاتزال راكنة في الأرضية الخفيفة، هذه المرة لم تفزع نظراته بحثا، أدناه فقط قد حددتا للوهلة.

وسمعتني، لحظة أن كان الضباب ساخنا يدوم حولي، والسماء تهوي علي كسفا، في حين الحبيبات الصغيرة تنزلق طرية، طافحة بها أخاديد جسدي أصواتهم، إذ تنكفئ درف أبواب محالهم إلى الخارج، واليدات فقط ضامرة بعروق ملوية طافية فوق سطح الجلد، تقلب حرما صغيرة تنوشني صاحبة من بعيد، كأنما تدفعني لأغوص عميقا أسفل مني، وسمعتني وسط غبشة تدلي فوق عيني الشاردتين، أمبط مترجرجا درجات قليلة، تلك الدرجات التي تسند سدة إسمنتية عالية، أجلسها في صورة قديمة وضعت قبالي، فوق أحد الرفوف، الصورة التي فيها يفيض فحذاي، مشدودين من حواف ينطال مجزوز منتصفه، فيما شرابات نصف مقشورة، تحف ساقي الناحلتين، بشعر خفيف، تمسكهما فردتا حذاء سبور عريضة، ناشبة في حلقات نحاسية رفيعة، وإن تأخذ قدماي هبوطا الدرجات العريضة، كنت أغور شيئا فشيئا تحتي، مرت بي هزنتي الرائحة، رائحتي إذ كنت صغيرا، الألى السبب، إذ ما إن فاض من حواف الباب حتى كانت آخر القطرات، تساقط من أطراف اللوحة، منزوعة الأطار، فحدقت تموجات صغيرة على سطح البركة، لترتفع مرة أخرى كحرزة دقيقة فضية، وبداخل الإطارات المتبقية، كانت الصورة خالية، فقط أخاديد غائرة ظليلة، مجرى عريض، عمقه صخور صغيرة مدببة، منطقة حبيبات سوداء، وإنشعب طحالب ملحية.

لا تمل يدها مشاغبة الأعالي، قاذفا بخشونة حجارة صغيرة، فتنتفض الشجيرات مطلقا لوهلة، إثر تحليق مندفع، من أسراب كثيفة لطيور البحر بريشها الثلجي، وقبل أن يصطفق الباب علي، فبرجني وحيدا رجعه، دافعا إياي بكل ما أوتي من قوة إلى قرار ليس ذي نهاية، وقبل أن أشعرني بمخيطا في جنباته الرخوة، قتيمة تتلغفني، أرهفتها خففا، تلك النظرات، نظراتها شاخصة، تنشف على زجاج النافذة، إذ تطل على حين، كنت يا جسدي محموما تشغل.

سناها

عسى الليل يهشون ذبالة الظلام إلى غفلة الشوارع، طلق ناري تشق به رشاشات مجهولة، يرقش جدار الهدأة، يعطل نعاسا فائضا، يتنزل من عمدة القمريات، خلل جبال تساقطت من أفعال، زبال يعثل أوتاته ويدفع عربة أماما، يتلوى جسده، أن تطرلس حذاؤه في بلل الصمت، وصولا إلى نفايات تتنفس أبدا امرأة، عجوزا، أسفل بناية تهرب فثرثراتها، من مواسير

* قاص من اليمن.



القلب الواشي

ادجار آلان بو ، ترجمة: عيسى الشيباني *

أغراني.. لا.. لا.. لا!!! ما كان يهيج تفكيري أعظم من ذلك.. نعم.. أعظم.. انها.. انها عينه.. نعم.. هي.. هي عينه اللعينة.. ولا شيء غيرها.. كانت.. كانت.. عينه أشبه بعين النسر!! عين زرقاء شاحبة اللون.. كانت تحوي قصة ما.. نعم.. وحينما تنظر إلي أشعر أن الدم يتجمد في عروقي.. وبعد ذلك.. بدأت الأفكار تتكون في رأسي الفكرة تلو الأخرى قليلا.. قليلا قررت.. نعم.. قررت أن أضع حدا لحياة هذا العجوز.. وهكذا.. هكذا أخلص نفسي من تلك العين اللعينة للأبد... أه.. للأبد..

والآن هذا هو المهم في الموضوع.. تظنونني مجنونا.. أه.. أه.. المجانين لا يعلمون شيئا أبدا.. ولو كنت قد رأيتهم فقط.. فقط كيف كنت أمضي بكل ثقة وحذر وبصيرة وكثيرا من التصنع عندما ذهبت لأداء ما أنوي فعله.. لم أكن أبدا.. أبدا حونا على الرجل العجوز مثلما كنت قبل أسبوع من قتله.. نعم.. كنت في غاية الهدوء.. وكنت في كل ليلة أي تقريبا في منتصف الليل أمسك مزلاج الباب وافتحه.. نعم.. بهدوء شديد وعندما أشعر أن

نعم هذا صحيح.. أنا عصبي المزاج.. كنت عصيبا جدا.. ولكنني لست مجنونا.. لا لست مجنونا.. لا يسمى هذا جنونا.. مرضي هذا جعل حواسي أكثر حدة.. لا لم يدمرها ولم يضعفها بل بالعكس زاد من سمعي.. سمعت كل ما دار في السماء من فوق وفي الأرض من تحتي.. بل حتى سمعت الكثير مما دار في الجحيم.. فكيف إذن تتهمونني بالجنون؟ اسمعوا.. اصغوا إلي.. سأروي لكم القصة من ألفها إلى يائها.. لاحظوا.. لاحظوا ثقتي بنفسي وهدوء أعصابي وأنا أروي لكم قصتي..

من المستحيل لأحد أن يعرف كيف دخلت الفكرة رأسي ولكن.. ولكن ما إن تبلورت الفكرة في رأسي حتى استحوذت على تفكيري وأصبحت تؤرقني ليل نهار.. لم.. لم يكن لدي سبب أو هدف للقيام بما فعلته.. ولكن.. كنت أحب الرجل العجوز.. لم يظلمني أبدا.. ولم يسبق له أن أهانتني يوما أبدا.. ولا تعتقدوا أن الذهب الذي يملكه

* مترجم من سلطنة عمان.

نُتحة الباب أصبحت كافية لأن أحشر رأسي، أضع فانوساً مظلماً وكل شيء يكون مغلقاً.. بل.. بل محكم الإغلاق.. حتى انه لا يرى أي ضوء ومن ثم أحشر رأسي. ها.. ها.. ما كنتم فعلاً تستشعرون بالضحك لو رأيتم كيف أدخل رأسي بكل حذر وبعدها أمشي ببطء شديد.. نعم شديد جداً جداً.. حتى لا أوقظ العجوز المسكين من نومه ها هاها.. ولكن هل تصدقون بأن ذلك استغرق مني ساعة كاملة حتى أستطيع ادخال رأسي من الباب وأرى العجوز وهو نائم بكل هدوء في فراشه.. هاهاها.. ها ها هل تظنون بأن هناك مجنوناً يملك كل هذه الحصافة.. وبعدها وعندما تأكدت بأن رأسي كان داخل الغرفة تماماً أطفأت الفانوس بحذر.. أوه بحذر شديد.. شديد جداً- لأنه كان يحدث شيئاً من الصرير- أطفأته حتى لم يبق سوى شعاع خافت جداً وقع على عين النسر والتي كانت مغمضة وبذلك تعذر علي إتمام ما كنت أنوي فعله.. لأن ما كان يستثير غضبي ليس الرجل العجوز بل.. بل كانت عينه الشريرة وهذا ما فعلته طوال سبع ليال متواصلة ولكنني في كل مرة أجد عينه مغمضة.. ومع ذلك كنت في كل صباح، وعندما يبدأ النهار.. أذهب إلى الغرفة بكل جرأة وأتكلم بكل شجاعة إليه.. أناديه يا عم.. وأستفسر منه كيف قضى ليلته. لاحظوا كم هو عجوز هذا الرجل.. فعلاً ليراوده الشك بأنه كل ليلة.. وفي الساعة الثمانية عشرة تحديداً.. أنظر إليه وهو نائم في كوخه.

وفي الليلة الثامنة تحديداً كنت أكثر حذراً من بقية الليالي في فتح الباب.. هل تصدقون أن عقرب الدقائق في الساعة على الرغم من بطئه يتحرك بسرعة أكبر مما كنت أفعّل أنا.. لقد حدث ذلك فعلاً وفي تلك الليلة فقط شعرت بمدى قوتي وحصافتي.. لم.. لم.. أكن قادراً على كتم شعور النسر الذي كان يتأجج بداخلي بمجرد تفكيرني أنني مازلت هناك- أفتح الباب- شيئاً فشيئاً.. وهو لم يكن يحلم حتى بما كنت أنوي فعله أو ما أفكر فيه.. ضحكت بخبث على هذه الأفكار الجهنمية.. وربما

سمعتي لأنه تحرك فجأة في السرير كما لو أن شيئاً أفزعته، أعلم أنكم ستفكرون أنني هربت ولكن.. لا.. مهبّات كانت غرفته سوداء حالكة الظلام كالفتح.. كان الظلام شديداً.. شديداً جداً- فالنوافذ كانت محكمة الإغلاق- وذلك خوفاً من اللصوص ولذا عرفت بأنه لا يمكن رؤية فتحة الباب واستمرت أدفعه بثبات، ثبات شديد.. ويهدوء شديد.

في تلك اللحظة كان رأسي أصبح داخل الغرفة تماماً وكنت على وشك إشعال الفانوس، حين انزلق إبهامي من على الفانوس فنفض العجوز مغزوعاً وصرخ «من هناك؟ من؟» بقيت صامتاً ولم أنبس بكلمة. لساعة كاملة لم أحرّك حتى عضلة واحدة، وطوال ذلك الوقت لم يضطجع العجوز كان لا يزال منتصباً في السرير يستمع.. وكما فعلت ليلة بعد أخرى، أجدّه.. يصغي لساعات الموت تتردد بين الجدران، وفي هذا الوقت سمعت تأوها وعرفت انه أنين الرعب والهلاك.. لا.. لا لم تكن تلك صرخة ألم أو حزن لا.. بل هو ذلك الأنين الضعيف الذي ينبع من باطن الروح عندما تزيد رهبتها نعم.. نعم.. عرفت الصوت جيداً.. كان الكثير منه في تلك الليلة.. بل في منتصف كل ليلة.. وعندما يكون الجميع نياماً.. يتدفق هذا الصوت من صدري عميقاً ومخيفاً جداً.. ذلك الرعب الذي لم يضايقني سواه وأنا أحاول إتمام ما كنت أنوي فعله.. أخبرتكم أنني أعرف جيداً! كنت أعلم ما هو إحساس العجوز وكنت أشعر بالشفقة تجاه هذا المسكين بالرغم من أنني في الواقع كنت أضحك عليه وعلى طبيعته الزائفة، عرفت أن المسكين كان مستلقياً ولكنه ظل يقظاً بعد الهلع الذي سيطر عليه في المرة الأولى.. حينما انقلب في سريريه.. وكان رعبه يزداد لحظة إثر أخرى.. وكان يحاول ألا يعيرها أي اهتمام ولكن لم يستطع فعل ذلك.. كان يردد في نفسه دائماً لا شيء.. لم يكن إلا صوت الرياح في المدخنة.. أو لعله فأر يمشي على الأرض.. لا.. لا لا.. بل إنه صوت صرصار الليل.. نعم.. إنه.. هو.. دون جدوى.. نعم دون

جدوى... لأن الموت كان يطارده كظله بل أكثر من ذلك وكان تأثير الشعور بالموت، الموت على الضحية شديدا جدا... وكانت شدة تأثيره تدعو للرثاء وهو في هذه الحالة المؤسفة عندما أحس بالظل على الرغم من انه لم يكن مريثا... وهذا هو سبب ملهه- على الرغم من انه لم ير أو يسمع أي شيء- بل لم يشعر حتى بدخول رأسه في هذه الغرفة.

وانتظرت طويلا كان لا يزال منصبا لم يحرك ساكنا... ولذلك ويهدوء كبير صممت على فتح الباب قليلا واستطعت أن أحدث شقا صغيرا جدا جدا يدخل منه ضوء الفانوس.

وهكذا فتحت الباب... ولا يمكنك أن تتخيل كيف أنه وبكل خلسة كنت أحاول إشعال الفانوس... حتى أخيرا استطعت أن أشعل شعاعا خافتا مثل خيط العنكبوت، انطلق من الشق ووقع على عين النسر مباشرة.

كانت الفتحة واسعة جدا... جدا جدا، استطعت من خلالها النظر ولكنني شعرت بالقشعريرة في عظامي عندما حدثت فيه.. ورأيت التباين التام في عينه كانت زرقاء باهتة بالكامل ولكنني لم أستطع رؤية أي شيء من وجهه أو جسد الرجل العجوز فلقد وجهت الشعاع كما لو كان بالغريزة على العين الملعونة.

ولكن ما لم أخبركم به ان ما كنتم تعتقدون خطأ انه جنون لم يكن إلا حدة في الحواس... والان أقول لكم هناك وفي تلك اللحظة تهادى إلى أنفي صوت ضعيف... كان صوتا غامضا... وسريعا... مثل صوت عقارب الساعة عندما تكون مغطاة بالقطن... وكنت أعرف ذلك الصوت جيدا أيضا... كان... كان كانت نبضات قلب الرجل العجوز... ولكنها زادت من خوفي كانت دقات قلب العجوز أشبه بصوت الطبول عندما تحفز الجنود للحرب. ومع كل ذلك جلست ساكنا وانتظرت... وكنت قليلا ما أتدفس... حتى لا يحس العجوز بي. أمسكت بالفانوس وكنت خالي المشاعر، وأثناء ذلك زادت دقات قلبه البيغضة... وكانت تزداد وبسرعة كبيرة... بسرعة!!!

وكانت في كل مرة تزداد... وتزداد... وتزداد... ويبدو أن الرعب الذي كان يعيشه الرجل العجوز قد وصل حده... وكان الصوت يزداد... نعم... يزداد... كنت أسمع جيدا... كان يزداد في كل لحظة... هل رأيتم ما فعلته.. لقد كنت مضطربا نعم لقد كنت كذلك. وفي تلك اللحظة وفي الساعة الأخيرة من الليل فكرت في أن أبدأ المهمة ولكن الخفقان بدأ يزداد وبدأ يتردد عاليا حتى أنني ظننت أن القلب سينفجر، وفي هذه اللحظة زاد اضطرابي... كان بإمكان الجيران سماع الصوت... أخيرا، لقد... لقد حانت ساعة العجوز وعينه اللعينة!!!

وبصرخة كبيرة... اقتحمت الغرفة والمصباح في يدي... فذهل العجوز المسكين وحاول الصراخ... نعم لقد حاول فعل ذلك... ولكنها... لكنها كانت صرخة واحدة فقط ترددت بين جدران ذلك الكوخ... فهويت عليه وطرحته أرضا... وقلبت سريره الثقيل عليه... بحركة واحدة... وبعد هذا كله... تملكني شعور بالزهو والفخر بما فعلته وأخذت في الضحك... ها ها ها... ومن ثم اردت التأكد من موت العجوز ذي العين اللعينة... فأزلت السرير لأرى الجثة... لقد... لقد... كان بلا حراك كالصخر... كان ميتا فعلا... ولكن ليزيد اطمئناني وضعت يدي على قلبه وتحسست نبضه لعدة دقائق... لم يكن هناك أي نبض... لم أحس بأي شيء أبدا... وكانت مشكلتي في الوقت فقط.

لم تظنون أنني مجنون... أخبركم للمرة الألف أن هذا ليس بجنون... أوه... أوه ليس جنونا... أنا أعلم أنكم لن تستمروا في الظن بي عندما أصف لكم حكمتي التي طبقتها على هذا العجوز لاختفاء جثته من على البسيطة... كنت دائما أعمل بجدي... وأول شيء فعلته... هو تشويه الجثة حتى ضاعت معالمها فقممت بفصل رأسه ويديه ورجليه عن بقية جسده. وبعدها أخذت ثلاثة ألواح من أرضية الكوخ... وضعت كل الأجزاء بين الحشب وبعدها... أعدت وضع الألواح بذكاء حتى لا يمكن للعين البشرية أن ترى ما قد تم فعله... حتى عينه هو... لم يكن هناك أي بقايا من الجثة تستدعي تنظيف الكوخ... لم يكن هناك أي نوع

من الأوساخ أو أي قطرات دم.. كنت قلقا من ذلك.. ولكن حوض الاستحمام تكفل بذلك كله.. هاهما.

وعندما انتهيت من هذه المهمة كانت الساعة تشير إلى الرابعة، ولكن الجو في الخارج كان مظلمًا.. وكأنه منتصف الليل.. وعندما ضرب الجرس معلنا تمام الساعة سمعت طرقا على الباب.. ذهبت لفتح الباب وكنت أشعر بالارتياح لأنه لا يوجد الآن شيء أخاف منه.. وهناك دخل ثلاثة رجال.. والذين قدما أنفسهم.. أنهم محققون من الشرطة.. وأنهم جاءوا عقب إبلاغ جار الرجل العجوز عن سماعه صرخة أثناء الليل مما أثار شكه حول وقوع جريمة فظيعة في بيت العجوز المسكين فأخبر الشرطة بما لديه من معلومات ومن ثم تم تفويضهم للبحث في المنزل وملحقاته للتأكد من ذلك. وابتسمت.. لا يوجد ما أخاف منه الآن؟ رحبت بالرجال وأوضحتم لهم أن الصرخة كانت عندما كنت أحلم وصرخت في حلمي.. لقد كان الرجل العجوز- كما ذكرت لهم- غائبا عن البلدة.. أخذت هؤلاء الزائرين في كل أنحاء البيت وقلت لهم أن يبحثوا.. يبحثوا جيدا.. في كل مكان.. على طول كوخه.. وأطلعتهم على الكنوز التي يملكها.. كيف هي آمنة ولم يلمسها أحد.. وفي قمة حماسي للثقتي الزائدة بنفسى أحضرت لهم كراسي إلى الغرفة.. ونصحتهم بأن يرتاحوا قليلا من الإرهاق.. ووضعت الكرسي الذي أجلس عليه في البقعة التي توجد تحتها جثة الرجل العجوز.

كان المحققون مرتاحين.. وكان طريقتي أقنعتهم.. وكانوا يتكلمون في أمور أخرى وأجابوا على أسئلتهم بكل سرور.. غير أن هذا لم يدم طويلا.. فقد شعرت بالخوف يتسلل إلى داخلي.. وتمنيت لو أنهم ذهبوا.. أصبت بالصداع.. وتخيلت صوت رنين في أذني.. ولكنهم جلسوا يثرثرون ويثرثرون.. وبدأ الرنين يظهر أكثر وأكثر.. واستمر الصوت.. وكل مرة يتضح أكثر فأكثر.. حاولت التكلم بجديّة وبصوت أعلى.. لأتخلص من هذا الشعور.. لكنه استمر.. وفي كل مرة يكتسب وضوحا.

أكثر من ذي قبل.. وحتى اكتشفت بعد ذلك أن الصوت لم يكن في أذني.. لا.. لم يكن.. كذلك لم يكن هناك شك أن الاضطراب بدأ يظهر علي.. ولكنني استمررت بالكلام بطلاقة أكثر.. ولكن الصوت لا يزال.. يزيد.. ما الذي يمكنني فعله؟ كان صوتا منخفضا وبغيضا وسريعا.. كالذي يظهر من حركة عقارب الساعة عندما تكون موضوعة في وسط.. ثوب من القطن.. حاولت التنفس بشدة ومع ذلك لم يسمع المحققون ما كنت أفعله.. تكلمت بسرعة أكثر.. وعنف أكثر.. ولكن في كل مرة كانت الضوضاء تزيد أكثر وأكثر.. نهضت وبدأت أحدث عن مواضيع تافهة.. وقمت بحركات عنيفة.. مصاحبة لكلامي.. لكن الضوضاء.. ازدادت.. وكنت أتساءل لماذا لم يغادروا حتى الآن.. قطعت الأرض جيئة وذهابا.. بخطوات ثقيلة.. كما لو كنت متضايقا منهم.. وأخبركم الصراحة لقد كنت خائفا ومتضايقا من مراقبة الرجال لي ولكن الضوضاء كانت تزداد بسرعة كبيرة.. أوه يا إلهي ما الذي يمكنني فعله؟ صرخت.. وانغلت.. ولعلنت.. ومسكت الكرسي.. وحطمته على جوانب الغرفة.. واستمر الصوت.. يعلو.. ويعلو.. ومازالوا يثرثرون بكل بهجة وابتسام.. هل من الممكن أنهم لم يسمعوا إلى الآن هذا الصوت.. يا الله.. لا.. لا.. أكيد أنهم قد سمعوا ذلك.. أنا متأكد.. اعتقد هذا.. نعم.. لقد علموا بكل شيء.. ولكنهم كانوا يسفرون من الفزع الذي كان يتملكني.. هذا ما اعتقدته وما أفكر فيه.. كل شيء يمكن تحمله.. إلا هذه السخريّة.. لم استطع تحمل هذه السخريّة أكثر من ذلك وشعرت أنه يجب علي أن اصرخ أو أن أموت ولكن.. ولكن.. مرة أخرى.. أسمع الصوت.. أعلى.. فأعلى.. ثم أعلى..

«أيها الأشرار.. أيها المنافقون الكاذبون» هكذا صرخت فيهم بكل قوتي «لا أريد المزيد من هذا النفاق الزائف.. أنا أعترف بما فعلته.. كسروا هذه الألواح الخشبية.. هنا.. هنا.. فقط يوجد.. هذا هذا.. الخفافان البغيض..»



نحت للفنان : خزعل عوض القفاص - الكويت

وقص

بشرى خلفان *

«قهوة أمريكية مرة».

اقول كنا ثلاثة، أنا أشرب مياهها غازية، وطارق
علبة البيرة الأولى، ويدر يدخن سيجارته بشرود، لم
تكن هناك رغبة في الحديث، بدا كل شيء راكدا،
ابتسامة النادلة البلغارية، صحوں الغول السوداني،
الوجوه المعلقة في فراغ المكان، وحتى ألوان
الزجاجات على الرفوف الخلفية، بدت باهتة ولا
علاقة بينها وبين الرف والساقى.

كنا ثلاثة، أنا وطارق ويدر نجلس في الحانة على
ذات الطاولة، التي سبق وجلس عليها سيف ومحمد
وعبدالله وخالد ومحمود وسالم وحمد وسعود
وفیصل، فیصل لم یدخل هذا المكان من قبل، وكنا
نلتقي في مقهى صغير شاحب الضوء، يحتسي فيه
باستمرار فتجانين من القهوة، يغمض عينيه ويزم
شفتيه بعد الرشقة الأولى، ويعلق ذات التعليق

* قاصة من سلطنة عمان.

ربما كنا ننتظر شخصا يتقننا من كسل الحوار الميت، شخصا يثير قضية، أي قضية حتى لو كنا تداولناها من قبل وقلبنهاها ساخنة بين أيدينا وخضنا فيها حتى يبست، القضية هنا غير مهمة، المهم الحديث، الخيوط التي تفودك عبر تعرجاتها لاكتشاف جانب آخر ربما لم يكن خفيا، ثم ذلك التسلسل الى ساحة نقاش أخرى وقضية مختلفة، ثم نختلف، نعم مهم أن نختلف، وكما يقول فيصل المليء بمرارة فناجين القهوة إن الخلاف وحده وربما الصراع هو غاية أي نقاش وهو في ذات الوقت وسيلته، ويا حبيذا لو علا صوت اثنين في نقاش محتد، عندها ستبدأ الليلة في خلع سترها. ووصل رابعنا، شد الكرسي في قبالتني وجلس، كعادته لم يلق التحية، بل اكتفى بابتسامة فارغة من عينيه الضيقتين، وهز رأسه للمنادلة وطلب كأسا من الفودكا، ثم التفت الى طارق وعبر عن ازدراؤه لصنف البيرة التي يشربها ووصفها بأنها «بيرة سواقي التكاسي».

كان يعرف أن تعليقا كهذا سيثير نقاشا من نوع:

- وما العيب في سواقي التكاسي؟

- سواقي التكاسي هم أيضا من مستحيي المتعة المخصصة.

- الفودكا الروسية هي الشراب الحقيقي، أما البيرة وخلافه فهي شغل حريم.

- حريم وأنت من أول قوطيين تبول تحتك!!

- ثم أن سواقي التكاسي أشرف من روسيا مالك، يكون طوال النهار ويشربون بعرقهم طوال الليل، وما ينتظرون مساعدات، ويمسحون أحذية الامريكان.

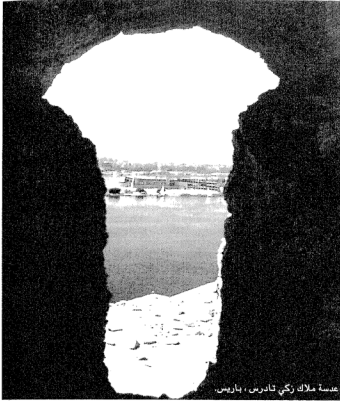
- لكن بدر الذي لم يطلب شرابه بعد، والغارق في دخان سيجارته، يصفر بشفتيه لحنا حزينا،

فينصت الجميع، ثم يبدأ في الغناء، ويردد بعض الشباب وراءه بعض المقاطع، ويستتمه البعض، وقد تطفر الدموع من أعين معلقة في وجوه ثملة، أو يجھش في البكاء من بدأ شرابه ميكرا تلك الليلة، وعندما يتوقف بدر عن الغناء، يسكن البار للحظة ثم يبدأ صخب الحديث، هنا رأيت فيصل وقد سكب فنجان القهوة الثاني على جريدته المفروشة على طاولته في أقصى المقهى الشاحب، وبدأ هو أيضا في النشيج.

أما رفيقنا الرابع الذي لا يحب غناء بدر ولا حزنه، وبالتأكيد لا يحب البيرة، فانه أول من يبدأ في الحديث عن قضية ساخنة جديدة تأخذ منحى جديا يختلط هزلا ويسير الى حيث يجب أن ينتهي.

أقول صرنا أربعة وبدر لم يطلب أي شراب لكنه التهم دخان باكيت كامل من السجائر، وطارق أجهز على خمس زجاجات بيرة كاملة، وأنا لم أشرب الا زجاجة المياه الغازية، وكنت مترددا بين بيرة سواقي التكاسي والفودكا الروسية، ورابعنا الذي اكتفى بالفودكا كان نجم الليلة، راقصا من الدرجة الاولى، انتقل ما بين ثلاثة مواضع، منزلقا بين الطاولات الصغيرة وصحون الفول السوداني، متخطيا أجساد الآخرين وآراءهم، كان الضوء والصورة، كان العازف والمنصت، كان هو الجسد والفراغ، وربما لم يكن شيئا من هذا، إلا أنني لمحت عيني فيصل تفيضان بالقهوة التي انسكبت عبر ثغرات الطاولة ولونت أرضية المقهى بالسواد.

نعم كنا ثلاثة ولم تكن سهرة سيئة، ولكني تمنيت وأنا أرى الرابع يهوي في آخر الليل في حضن النادلة التي طلبت منا توصيله الى بيته، تمنيت حقا لو بقينا نحن الثلاثة يقتسمنا حديث راكد.



النهر ليس بعيداً عن الشمس

فاطمة الزياتي *

الربيع، لم تكد تمضي لحظات إلا والقطعة ملقاة بجانب قطعة اللحم، اقتربت منها فوجدتها قد لفظت أرواحها السبع دفعة واحدة، تراجعت إلى الوراء حتى لا تعلق بي إحدى أرواحها، وذهب في ظني ما ذهب في ظنكم، ثم اتجهت إلى بيت رسامة عرفتها حديثاً، تعجبني رسومها لكن تفرقني عيناها، لها عيناان رصاصيتان واسعتان سابحتان في دموع لا تنزل أبداً، في عينيها شبق مفضوح وضاعة مقبئة لا تليق بفن الرسم لا أحب عينيها هذا كل ما في الأمر، وهي تعرف هذا جيداً، لقد قلت لها ذلك عند أول لقاء منذ شهر تقريباً، ضحكت وزاد بريق عينيها.

وجدتها صامتة كذاكرة ميتة، لم أتكلم .. حكايات كثيرة دارت في خلدي وددت أن أرويها، لو أحدثها عن أول لقاء لي مع امرأة أشعلتني ولم تطفئني، امرأة كولاتي، لا تتكرر.

وددت أن أفاتها في موضوع قطعة اللحم التي تسببت في موت القطعة البيضاء ..

إهداء : إلى نضال .. حتى لا نخجل ذات يوم ...
قطعة لحم ملقاة على الرصيف تنزف، اليوم عطلة، والشارع مقفر والقطعة مازالت طرية والدم يغري بالاقتراب منها، بالتوقف للحظة، لم تقترب منها ذبابة واحدة، الذباب يتكدس حول قشرة موز، كنت أتأملها وقد اعتراني شعور غريب، وغزتني قشعريرة مباغتة، أمسكت عصا لأحركها فلم أقو، ووجدتني ألقي العصا بعصبية وأقرر الابتعاد عن المكان، كنت مرعوباً بسبب حلم مزعج، مرعوب لأن المبنى أنيق، مرعوب لأن الرصيف قدر، فجأة برزت قطعة مذعورة من الجانب الخلفي للسور، فانتظرت ما ستفعله بقطعة اللحم.

بدأت تلاطف القطعة وهي تعلق دماءها، كعادة القطط في ملاطفة الكائنات والأشياء خاصة في فصل

* قاصة من تونس.

لو تعرف أنني رأيت في المنام أن أسناني قد سقطت كلها دفعة واحدة، لا بد أنها ستجزع لأن سقوط سن واحدة يعني شؤماً كبيراً فما بالك بكل الأسنان ! كانت تلون لوحة وتخاطبها بصمت مغر، اللوحة لا تنسع لأكثر من الأسود على غير عاداتها.

كانت ترسم سكيناً، تمنيت أن تطلق عليها اسم «شهوة عابرة» أو «صوت مؤجل».. ستكون وقاحة مني لن أغفرها لنفسى .. بأي شرعية أسمى وليدتها ؟

كم كانت رغبتني قوية في الحديث، سأكون ثرثاراً عوضاً عنها وستضطر لطردني، في السابق، تترك الرسم كلما زرتها وتجلس قبالي لتحدثني عن كل نفاهااتها اليومية حتى يتملكني الضجر فأمضي إلى ضفاف النهر القريب من بيتها ..

كانت تريد أن تسمعني لكنني قليل الكلام كعادتي، ألحت علي منذ عرفتني أن تطلع على أحد نصوصي فلم أستجب لها وفي زيارتي السابقة، جلبت لها مجموعة من النصوص.

والآن هي تشيخ عني، لعلها لم تقرأ شيئاً منها، لعلها لم تفهمها، كنت أهم بالحديث فتغيب اللغة .. ما أتسنى هذا الصباح.

وددت لو تصافحتني بعينيها الوقحتين، لكنها لم تفعل، لعل السكين أكثر إغراء مني ..

تسللت خارج أسوار حديقته .. لم أذهب للنهر وإنما عدت من نفس الطريق لأجد قطعة اللحم مازالت تنزف وقد تناثرت حولها أكثر من جثة، لعلها قطرة وثلاثة كلاب أو أربعة كلاب وقطة أو ثلاث قطط وكلب، لا يمكنني أن أميز الجثث وأحدد العدد لأن الرائحة كانت كريهة وقائلة .. أسرع نحو أحد الأصدقاء لا بد أن أتحدث هذا المساء، كانت شفتاي مطبقتين بشكل مربع ..

طرقت بابها فلم أجده..

سأحصل بها لا بد أن أسمع صوتها الذي يعيد لي توازني ويريك رجولتي ..

لا أحد يرد ..

الصمت مطبق في المدينة، اتجهت نحو ملعب كرة القدم لعلني أسمع ضجة الصمت في كل مكان مدينة تمحضر، دخلت مقهى، لم يقرب مني النادل ذهبت له فأشاح عني.

خرجت، كان لا بد أن أخرج حتى أمتلئ بالرائحة الكريهة من جديد ..

عدت إلى غرفتي الكئيبة، فوجدتها بانتظاري.

— لقد قلقك عليك، منذ الصباح وأنا أنتظرك ..

لم أجبها .. لم أستطع .. خرجت مسرعاً والدماء تسيل من فمي .. ركضت .. ركضت .. الرائحة تكاد تقتلني كانت تركض ورائتي وتصرخ :

— انتظر .. ماذا أصابك ؟ ..

ركضت .. ركضت اقتربت أصبحت أمشي فوق الجثث اللزجة للكلاب والقطط ..

انزلت قدمي فغاصت في فم كلب، زحف.. لا بد أن أصل .. زحف .. كان طائر يرفرف على قطعة اللحم، كنت أسرع زحفاً حتى لا يموت الطائر، .. تمنيت أن أصرخ لأبيه لم أقو .. أما هي فقد غاب صوتها .. لقد تراجعت ..

بلغت قطعة اللحم وكان الطائر قد اقترب تماماً منها كاد يغمس منقار الموت لكنني أمسكته بيدي اليمنى وقبضت للحمه باليد اليسرى، لا بد أن أنقذ الطائر من مصير الكلاب المدجنة والقطط الشقية ...

أطلقت الطائر، وأخذت قطعة اللحم النازفة بيدي وركضت نحو البيت .. الرجال على الأرض صامتون، والنساء أمام البيوت، والأطفال يرقبون المشهد بصمت. لم أجدها في البيت، هرولت نحو الرسامة.. تلك المرأة التي قرأت نصوصي بحقد .. دفعت باب حديقته وانطلقت نحوها، كانت تتأمل السكين المكتملة بوله مشبوه.

لأول مرة أرى الرب في عينيها، لتجرب هذا الشعور ولو مرة في حياتها، ألقى لسانتي النازف على وجهها لتلقى مصير كلابها .. واندفعت باتجاه النهر لأسبح حتى تشرق الشمس ..

وجدي الأهدل *

مخروف: العمر؟

لحظة من الله: العمر الافتراضي أربع سنوات من تاريخ الانتاج المسجل على أحد غطائي العلبه.

مخروف: (يخز مريضه بسن القلم) يبدو أنك منته منذ مدة.. بالتأكيد أنك وأمثالك من الناس المنتهية صلاحيتهم تتبعون وسائل مأكرة للإفلات من قبضة البلدية؟

لحظة من الله: (يشير بيده إشارة بذينة) ولم لا تكون البلدية هي التي تزيف تاريخ مؤخراتنا لكي نبقى تحت رحمته! مخروف: (يهب واقفا لاسكات مريضه وقد انتابه زعر حقيقي يثير الارتباب.. يجلس معاودا الكتابة) المهنة؟ لحظة من الله: كرة قدم.

مخروف: (يكتب ويهمس بصوت واطن) لاعب كرة قدم. لحظة من الله: (ينهض محتجا) عفوا، أنا أرفض هذا التزييف والتملق الرخيص للبلدية. (مخروف يخرج من درج مكتبه مسددا، يعمره مصوبا نحو مريضه، فيتهأى الأخير على مقعده مستسلما).

مخروف: تعيش البلدية.

لحظة من الله: (يرفع قبضته بخور) تعيش.. تعيش.. تعيش.. (مخروف يخبئ المسدس، يخرج من درج آخر كيس عاقي أسود اللون بداخله أغصان القات).

مخروف: تخزن؟

لحظة من الله: لا.

(مخروف يبدأ في التهام وريقات القات الطرية وتكويرها في فمه).

مخروف: إذا لم تكن مخزنا فكيف تستطيع الاندماج في المجتمع؟

(المريض يهز كتفيه بلا مبالاة).

مخروف: ألا تعرف أن فيه فوائد جنسية؟ إنه مضرب الامثال في الانعاط وتقوية الباه، حتى يقال إن قردا بلغ

حجرة طبيب متخصص في الأمراض الجلدية.. على اليمين مكتب الطبيب ومقعد ومقعد آخر لجلوس مرضاه، في الوسط سرير الكشف الطبي يستارته الغبراء المرقطة ببقع حمراء كجلود المصابين بالجرب. على اليسار باب الحجره، ومنه تبرز لافتة نيون تشع بأضواء تختلط بين الأصفر والبرتقالي والأحمر:

(عبادة الدكتور مخروف الحملاني، بكالوريوس طب عام من جامعة القفاسه، ودكتوراه في الأمراض الجلدية من جامعة السليخ).

الدكتور مخروف جالس إلى مكتبه يلعب بالبيض كلاعبى السيرك، بعض حبات البيض تسقط من يده وتتكسر على المكتب.

المريض التالي يطرق الباب مستثذنا.

مخروف: تفضل.

(يلج الحجره رجل أشعث أغبر، يرتدي ملابس شعبية فضفاضة رخيصة وقذرة لم تنجح في إخفاء حذبة غريبة تلوح في أسفل ظهره).

المريض: السلام عليكم (يجلس على المقعد يحذر لافت للنظر).

مخروف: وعليكم السلام ورحمة الله (يمسك ورقة وقلمًا لكتابة البيانات) الاسم؟

المريض: لحظة من الله.

(مخروف يكتب ما يملئه عليه المريض بطريقة آلية دونما أن يكلف نفسه رفع رأسه لرؤية ملامح مريضه).

* قاص من اليمين.

من العمر عتيا وكانت سلالته كلها قد انقرضت من المنطقة فلم يبق سواه، أطعمه سيده مرة أغصانا من اللقات الذلّة، فإذا بالقرد يتهيج يتهيج شديدا، جعله يختطف كرة قدم كان الأولاد يلعبون بها في الشارع، فأمسك بها بين يديه، ينزلها على شئته ثم يرفعها في حركة سريعة جدا، ثم رماها للأولاد ملوثة.

(مخروف يغرق في ضحك ماجن مرتفع القهقهات الى درجة اهتزاز لوحة النيون، يتزايد اشمئزاز المريض ويولي وجهه سطر الباب موشكا على التقيؤ، مخروف يتوقف على دفعات عن الضحك، ينحي كيس القات ويعاود الانكباب على ورقة البيانات).

مخروف: هل خرجت من بطن أمك أم من الحاضنة الكهربائية؟

لحظة من الله: لا هذه ولا تلك.. أنا خرجت من بطني ذاتي. مخروف: هل لديك فتوى شرعية تبيح لك خلق لحيتك؟ لحظة من الله: (يخرج من جيب معطفه المقلم ورقة مطوية نعم).

مخروف: (يأخذ الورقة ويفردها، يتأملها بسرعة ثم يعيدها) هل لديك تصريح من الدولة بتربية شاربيك؟ لحظة من الله: نعم (يوشك أن يخرج التصريح، ولكن مخروف يشير له بيده مصدقا).

مخروف: متزوج؟

لحظة من الله: لا.

مخروف: إذن فأنت تمارس العادة السرية؟

لحظة من الله: لا.

مخروف: إذن فكيف تصرف أمورك؟

لحظة من الله: (ناظرا بتحديد) هذا هو الموضوع الذي جنك من أجله.

مخروف: (يرفع رأسه عن ورقة البيانات باضطراب) أي موضوع تقصد؟

(لحظة من الله ينهض واقفا ويحسر ثوبه الأبيض المغبر الحائل اللون إلى ضلوعه، فيتدلى من أسفل ظهره ذيل أسود متولب على ذاته.. لحظة من الله يرخي ثوبه مخبئا ذيله بعناية، ثم يجلس بتؤدة.

مخروف يخفض رأسه ويعاود الكتابة).

مخروف: منذ متى ظهر هذا الذيل المنفر في صلبك؟

لحظة من الله: منذ عودتي إلى البلاد، من المهجر.

مخروف: إلى أين هاجرت ولأي غرض؟

لحظة من الله: هاجرت إلى إيطاليا بغرض الدراسة.

مخروف: (يسند ظهره للمقعد ويتسم منتصرا).. هه..

مشكلتك واضحة يا أخ، لقد ذهبت الى الخارج للدراسة، ثم عدت خائبا خيبة إبليس من سيدنا اسماعيل في منى، فكان ظهور هذا الذيل نتيجة طبيعية لإهمالك وتقصيرك، وتبديك لأموال الدولة.

لحظة من الله: ولكنني أحرزت نجاحا طيبا في دراستي، وعدت ومعى شهادة دكتوراه في علمي الأخلاق والجمال، الأليقا والاستطيقا.

مخروف: (يسقط القلم من يده) ماذا؟ (يصمت مصعوقا ثم يتكلم ببطء عصبى) هل قلت إنك ذهبت إلى آخر الدنيا لتدرس الجمال والأخلاق؟

(ينهض بتريص، ثم يهدر فجأة بضحكات مججلة رنانة) يا الله كم أنت مضحك وغبي وتستحق هذا الذيل الذي يتدلى من خلفك.

(مخروف يتجه الى وسط المسرح وهو يمسك ببطنه من شدة الضحك، يتشقلب، يتدحرج، يرمي بنفسه هنا وهناك في هيسطيريا من الضحك المتفجر، يتكلم بصعوبة من بين ضحكاته)

مخروف: من يسمعك يظن بلادنا قبيحة وبلا أخلاق. (تدخل غنمة بريئة من باب الحجرة وتقف في وسط المسرح، الدكتور مخروف يراها فيتوقف عن الضحك على الفور، يحمل في مؤخرة الغنمة بشرامة، يسيل لعابه، يحاول إمساكها، الغنمة تهرب منه إلى خارج الحجرة، الدكتور مخروف يخرج خلفها وهو يسير على أربع مصدرا ثغاء بشعا. لحظة من الله يلبد ساكنا في مكانه، منتظرا فراغ الدكتور مخروف من قضاء وطره، ومن ثم عودته لاستكمال تشخيص المرض العضال الذي يعاني منه).

..... ستار.....

رجل قابل للكسر . .

يصفني حسابه مع الريح

سليمان المعمرى *

خسرت رهاني.. رهان الرجل الذي وجدته ملقى على قارعة الليل:

— ملامحك لا تدل على أنك من هذه المدينة.. ما الذي أتى بك الى هنا؟

— لا أدري

— ولماذا أنت منكس رأسك.. هل تبحث عن شيء؟

— نعم.. أبحث عن وجهي

وكان رهانها الساذج أنه معها وفيها سيعثر على وجهه المفقود.. حملته الى بيتها بمنتهى الحذر لئلا ينكسر.. كان من الهشاشة بحيث لم يبد أية مقاومة.. لا تخافي يا إيما.. نامي في حضن أختك وقرى عينا فأنا أجبن من أن أنفذ هكذا فكرة.. ثم انني لا أريد أن أموت قبل أن أصفي حسابي مع الريح.. نسرين لم تخلع نظارتها لتراني، وأنا نسيت أن أكرهها.. ورغم أنني لست قديسا الا أنني مستعد أن أغفر لها كل شيء مقابل أن أسمع صوتها الآن ولو للحظة واحدة.. آه لو يأتي طنينها الآن هذه النحلة التي امتصت قلبي زهرة زهرة ثم تركته للذباب.. فارق التوقيت يجعلها في هذه اللحظة ترتب شرافش النوم لزوجها الذي سيدخل بعد قليل (لا يعقل أن لا تكون تزوجت خلال هذه السنوات وهي الفتاة التي بنظرة واحدة من عينيها ينكسر العالم).. ولعبا سيكون الزوج ضخم الجثة جهوري الصوت.. ممثلي الوجه والكرش والجيب.. قوي.. شرس.. لا يعرف الفشل، ولا تعرفه الهزيمة.. والمؤكد أنه لا يكتب قصصا، لا متفائلة ولا متشائمة.. وليس له صديق شاعر اصلع يبحث عن شمس. ها أنا ابتلعت الثالثة رغم أنني واثق أنها لن تفعل شيئا مادام الحزن لا يريد أن ينام.. شيء ما يموت الآن داخل هذه الصحراء القاحلة المسماة قلبي.. «إيما خلعت نظارتها ولكنها لم ترتني.. ربما لأنها تظنني رجلا غامضا.. لا بد ان تكون وصلت الآن.. عندما يتحرك القطار من اكستر فانه لا

الحبة النومة لا جدوى منها اذا كان الحزن لا يريد ان ينام.. أي رغبة عريضة تكسري الآن وتلع علي أن أسمع صوت انسان في هذه الساعة المتأخرة من الحنين.. الرابعة صباحا ساعة رمادية، فلا هي بالليل ولا هي بالنهار.. يستطيع غريب مثلي أن يزعم أن كل ساعات اكستر رمادية، تماما كوجوه أهلها.. لو كان لي وجه لطلت من النافذة لأشاهد المطر وأستمع برذاذه.. موسيقى رائعة لكنها في النهاية ليست صوت انسان.. عندما يكون المرء ممددا في سرير من عزلة والنافذة مفتوحة على الهاوية فان البرد لن يجد صعوبة في التغلغل الى الروح.. إيما انسانة بامتياز والدليل أنها تركتني وحيدا وذهبت لتحتفل بالكريسماس مع شقيقتها التوأم مارجریت «هذا القلم هو هديتي لك في عيد الميلاد، أرجو أن تكتب به قصة متفائلة هذه المرة».

بيتي وبين أبي الآن بحار ومحيطات، أي أنني لن أسمع صوته يخبرني أن البكاء لا يليق برجل.. أعرف تماما أن قلبي يتساقط في الطرقات بفعل الريح التي تحركني أنى شئت كأي ريشة ولكن هذا لا يعني أنني حزين الآن لهذا السبب تحديدا.. لو كان علي هنا لقال بسبابته: كن جبلا تحتر فيك الريح.. آه لو أسمع صوته الآن هذا الأصغر.. هذا الذي ترك قريته البعيدة التي تقع على مرمى حجر من جهنم وحمل حقيبة ملأى بالأسئلة والأحلام والأوهام ليبحث عن سراب يسميه شمس.. ها هو يكتشف بعد سنوات من التمرغ في مدن الرمال أن: «القسيده شارع لا ينتمي للموت».. أيها الأحقق.. وهل ثمة شيء لا ينتمي للموت! وحتى الحبطين المنومتين لن تجدني نفعاً مادام الحزن لا يريد أن ينام.. الحزن عود ثقاب، من اين له بقداحة مثلي؟! أنا مستعد أن أتجاهل الفكرة التي برقت في رأسي الآن اذا أقنعتوني أن أحدا في هذه البسيطة سيحزن لموتي.. إيما ستحزن حتما لأنها ستعرض لسين وجيم (ونون ربما) اذا ما حدثت الوفاة في شقتها.. ستحزن أيضا لأنها ستكون قد

* قاص من سلطنة عمان.

فاقرئي:

«على اليسر، قرب حياتك، عشت
كما عاش عارف جيتارة قرب نجمته
غن لي مائة من أناشيد حبك تدخل
حياتي! فغنى عن الحب تسعا
وتسعين أغنية، وانتصر» (٢)

هذا ما جناه قلمك علي يا ايما وما جنيت علي أحد.. ربما لو
كنت هنا لما اضطر محمود درويش أن يزحف الي من
أقصى أقاليم الوجع ليرقصني على حافة الجرح
قلت لك: ابقي هنا الليلة، واذمعي غدا
قلت: وأختي التي تنتظرنني في المحطة؟

أخذك تنتظرك في المحطة.. سبب وجيه جدا.. وربما كان
صديقها السخيف ينتظرلك أيضا لأحب روبرت هذا.. عندما
كانا هنا قبل ثلاثة أشهر كنت أن أجن.. لا أدري لماذا يعتمد
استعمال أدواتي الخاصة: منشفتي، صابونتي، فرشاة
أسناني.. بل وصل به الأمر أن ارتدى- ويدون اذن-
قميصي الذي أهدتنيه ايما السنة الماضية.. عندما
صارحتها بأنني لا أحبه قالت:

- المهم أن مارجريت تحبه لأنه يحبها ويشعرها كم هي
جميلة، كم هي أنثى

هل كانت ايما تبعك لي رسالة غير مباشرة بهذه الكلمات؟..
قال علي: احترم جسدها يا أخي
(مارجريت تحب روبرت السخيف لأنه يعرف لغة جسدها
ويحترمه حد الثلاثي فيه).

قلت: ألا يكتفي أنني أتحترم روحها؟!

- روحها؟ هه، وما أدراك أنك تحترم روحها؟!.. ربما ليست
سوى رغبتك في تحويل فشلك الى حلم طهراني جميل.. هل
أخبرك أحد من قبل عن الجسد؟

هذا الطاغية صانع التاريخ والحضارات، الجامع بين
فضاءات مارجريت، وأتربة روبرت، مارجريت عمود الفتنة
والغواية ومارجريت أراجون السخف وتعويدة المهرجين..
ثم لا تنس أن ايما امرأة حقيقية تدرك أن مدى رؤيتها يتسع
حتى آخر خلية من جسدها اللؤلؤي ولا شيء آخر.

- كلا.. ايما ليست امرأة.. سمها كائنات خرافيا أو أي شيء
آخر.. لكن ثق أنني في اللحظة التي أبدأ بالتفكير فيها على
أنها امرأة سأفقد لها لأبد

كانت ايما جزءا حيويًا من يومي.. وكان لدي أسبابي

يستغرق أكثر من ثلاث ساعات ليصل الى بريستول، لكنه
يخلف حزنا في القلب بحجم قطار.. لو كان علي هنا لقال:
كيف لي أن أرتب ما خلفته القطارات في خيمة القلب؟..
البارحة أراني ونحن متوجهان الى مصلحة البريد ما كتبه
لحبيبته شمس بمناسبة الكريسماس:
شمس ..

هكذا أنت تغتسلين في ينابيع الضوء، حيث القلب يتجهى
حزنيه الأزلي اليك.. ترحلين خارج القلب وهو المتشيت
بأهدابك.. مازلت أذكر موعدنا قبل سنين وجرج.. جئت
وحيدا كقبلة.. وجدت زهرة هناك، كانت تشبهك أو ربما
تشبهينها.. لكنني لم أجدك
شمس..

هذا الصباح الأزرق صحت كحلم علي غير عادتي.. تلمست
قلبي بأطراف أصابعي فلم أجده.. بدا لي الأمر أنك مكانه..
فهل أنت أنت يا شمس؟.. أم أُنسني ضللت الطريق الى
قلبي؟! (١)

أحب هذا البدين لأنه يعرف كيف يخترق جبال الوحل في
قلبي بشفاقة كلماته..

لكنه رمى بهذه الكلمات في الصندوق دون أن يكتب شيئا
على الظرف:

- كيف ستصلها الرسالة وأنت لم تكتب العنوان؟!

- شمس لا عنوان لها ولها كل العناوين يا صديقي

- أي فتاة هذه التي لا عنوان لها ولها كل العناوين؟

- ومن قال لك أن شمس فتاة؟

- لنفترض أنها عجوز شطماء.. أية عجوز هذه التي تصلها
رسالة ضالة.

- ومن قال إنها عجوز شطماء؟ أعرف؟ شمس هذه التباس
الوردة بالنصل، كانت ولم يكن الحزن موجودا، ولد الحزن
بعدها وحننت ظهره الأيام، وشمس مازالت موعلة في
طولاتها، شمس هذه القرية البعيدة، الغامضة الواضحة،
ليست أنثى وليست إلهة، شمس يا صديقي ما لم تقله
الأسماء، حيثما تنتهي اللغات والأسماء تبدأ الشمس.

- علي فيلسوف.. ولكن ما جدوى ذلك اذا كان هو الآخر
ريشة تلعب بها الريح

أربع من الحبات المنومة لا فائدة منها مادام الحزن لا يريد
أن ينام.. ايما تظن أن بإمكان المرء أن يدعس زرا ليكتب
قصة متفائلة.. حاضر يا ايما.. من عيوني.. وهما أنا أكتب،

الكثيرة غير الحب التي تجعلني أتمسك بها.. في الفترة الأخيرة أصبح هاجس فقدانها يورقني كثيرا لدرجة أنني قررت أن أفعل شيئا (بتعبير أدق أن أقول شيئا).. دخلت غرفتها ولم أجدها.. خمنت أنها في المطبخ.. في الطريق اليه مررت بالصالة حيث روبرت متسمر أمام التلفيزيون وبقهقهة اعجابا بسعافات المستربين.. كانت تسكب البهضة في المقلاة بتؤدة

قلت: ايما.. أنا احبك، ولا أريد أن أفقدك

قالت بهدوء وهي تقلب قرص البيض على وجهه الآخر:

– وأنا لا أريد أن أفقد قرص البيض

كان الثلج يتطاير من شفطتها على شكل كلمات.. دهشت لردها الذي لم أتوقعه..

كنت أظنها ستطير فرحا.. قلشت القرص ووضعتني في الصحن.. ثم نظرت الي وهي تبتسم:

– أنا لست ايما.. أنا مارجريت

عندما علمت ايما بالقصة (ليس مني بالطبع) غضبت كثيرا ولم تكلمني الا بعد رحيل مارجريت وروبرت بشهر.. قلت لها: أنتما صورتان طيب الاصل.. متشابهتان في كل شيء: استدارة الوجه، زرقة العين، تسريحة الشعر، الابتسامة الساحرة، النظرة الحزينة الأسرة، نوع السيارة التي تدخنانها، الأزياء التي ترتديانها، ولعكما بترقية البط، غضبكما السريع، دقتكما في المواعيد، أنت نفسك أخبرتني كيف أنكما ذهبتما في نفس اليوم دون علم منكما أو اتفاق مسبق الى طبيبي أسنان أنت في اكستر، وهي في بريستول لتخلعا نفس السن.. فكيف تريدين مني الآن أن أميز بينكما؟!

قالت بانكسار حزين: لو كنت تحبني حقا لذلك قلبك علي أيتها البلهاء.. أي قلب هذا الذي سيدلني عليك أو على غيرك، وهو ليس سوى فتاحة معطوبة
خمس حبات منومة لن تجدي شيئا مادام الحزن لا يريد أن ينام..

بيني وبين وجهي الآن غابات من الظلام..

بيني وبين أمي بحار ومحيطات تغرق فيها الأحلام..

بيني وبين نسرين نسيانات عرجاء..

بيني وبين ايما قطار وانتظار وانكسار..

لم يبق انن الاك يا علي.. أتوسل اليك ان تجيء الآن وفورا.. أريد أن أقول لك شيئا لا أستطيع تأجيله حتى النهار (لست

وافقا من أن نهارا آخر سيأتي)..

يا علي: لقد لقينا من سفرنا هذا نصبا فدعنا نعود.. دعنا نعود يا علي.. لا أريد أن أموت هنا يا صديقي.. هنا لا ينبت العشب على قبور العصفافير.. هنا لا تزهر السنبلة الا اليتيم..

هنا لا تعكس المرأة الا شروح الوجه الضال

يا علي: ابتعدنا كثيرا عن الأرض، وما بلغنا السماء

يا علي: البحر تحتنا عميق، وهذا الجسر من قش

يا علي: حقيبتك المألأى بالأسئلة والأوهام صارت حقايب فكيف ستعبر المطارات والحمولة زائدة

يا علي: مذ غادرت حضن أمي وأنا ضائع.. مذ تركت خبزها وأنا جائع

يا علي: نحن الراحلين بغير هدى نكسر العتمة والصحراء فيكسرنا الحزن فكيف تريد لصراخاتنا أن تصل!

يا علي: ها قد وقعنا في الفخ.. لا أنا أستطيع أن أنتهي ولا أنت تقدر أن تبدأ.. لا أنت تقدر أن تنتهي، ولا أنا أستطيع أن أبدأ

يا علي: لا حقيقة هنا الا الضياع يضرب عصافير بحزن واحد

يا علي: لا وجه هنا الا الظلام يسطع مثل نصل حاد

يا علي: لا شمس هنا الا الغربة تغذي فينا المتاهة

يا علي: تا الله انك لست جبلا ولا أنا.. ما نحن الا ورقنا خريف تأتمران بأمر الريح

يا علي: «لم تعد للغريب اصابعه كي يصفق حين يزغرد في الأفق سرب الحمام»
يا علي

يا علي

يا علي

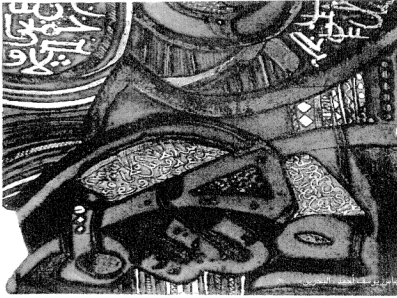
يا علي

يا علي..

خمس حبات منومة دفعة واحدة، بعد خمس حبات متفرقة لن تفعل شيئا مادام

١ – من قصيدة «ربما لأن الشتاء تأخر» للشاعر محمود درويش.

٢ – من قصيدة مرثية الليل/ أغنية الليل للشاعر علي الرواحي.



رسالة أخيرة

بهيجة حسن *

امنحني دقائق لأجهز قهوتنا وأعود اليك
ما رأيك في... أعرف أنك لا تحبين طعم الويسكي، سوف
أشرب أنا ويسكي وتشربين أنت بيرة، هل لديك بيرة في
الثلاجة.

— ما زلت يا حبيبتي أعيش لحظة لقائنا الأول منذ
عشرين عاما. عشرون عاما لم تغادري دمي ومازلت
تسكنين عظامي.

— عشرون عاما رقم لا يعني إلا أنك أنت ساكن هذه
السنوات، أنت يا من تعيش بين جلدي وعظامي،
واتنفس وجوده.

— أحبك.

— أحبك وانتظرك.

— الى متى ستنتظرين؟

— لا أرثوي من انتظاري، ولا أعيش الا به ولك.

— قسوة شديدة أن تنتظري كل هذه السنوات.

— قسوة أكثر ايلاما أن أعيش بدون معنى انتظاري لك،
أتعذب بانتظاري وأستعذبه، ولا يربطني بالحياة سوى
رسائلنا.

— طففتي الجميلة، ما زلت أنت طفلة الأمس وكأن

اليوم استيقظت كعادتي من نومي في الثامنة صباحا،
وكعادتي أيضا مددت ذراعي لأتحسس بأصابعي
أطراف الملاءة، وأضغط عليها بشدة وأنا أقول لك
(صباح الخير)). ومن سريري إلى المطبخ لأمارس
طقوسي الصباحية، أضغ البراد على البوتاجاز،
وبريحة توست في التوستر، وأعود الى حجرتي لأقف
أمام المرأة أمارس رياضتي اليومية على أنغام أغاني
اناعة الشرق الأوسط، وأنا أمام المرأة أنهيت الدقائق
الأخيرة في طقوس بـ((أحبك قدرما أحب هواء
الصباح)).

اليوم استيقظت من نومي في الحادية عشرة، قفزت من
فوق سريري إلى الحمام، وضعت نفسي أسفل ((الدش))
حتى أفيق فقد خرجت زوجتي إلى عملها في السابعة
صباحا ولم توقظني، وربما فشلت في محاولة يقاظي،
أه لو كان عملي يبدأ في الثامنة لأصبحت عاطلا منذ
تخرجي.

«مساء الخير» متى عدت من عملك؟

* كاتبة من مصر.

عشرين عاما لم تمر على جسدك وروحك.

- لم أكن طفلة يوم التقينا.

- نعم كنت فتاة رائعة الجمال، والآن أنت امرأة فاتنة.

لم يمر عشرون عاما على شفتيك ما زالتا نديتين

كأوراق الورد.

- آه يا حبيبي صوتك يلمس جسدي وروحي ويبللهم

بالندى ويروهم بماثلك.

- الندى والماء منك واليك ومن فيض ليلتنا الأخيرة.

- كانت ثلاث ليال بيننا يا حبيبي، وكانت كل الحياة

لجسدي الذي يرتعش لمجرد الذكرى، امتلاني بليا لينا

الثلاث يكفيني عمرا كاملا.

- لا تقل مساء الخير فنحن في مصر الآن ننتظر الفجر،

أين كنت حتى الآن؟

- كنت في اجتماع رابطة شعراء المنفى، وسقط المطر،

وأوشك الثلج أن يغلق الطرق.

- يا إلهي أعشق الثلج، عندما التقينا هناك كان الثلج

يغطي الشوارع، وعندما يسقط المطر في مصر أتذكر

أيامنا الثلاثة معا عشناها تحت المطر وعلى طرقات

الثلج.

- ما يسقط في بلادنا العربية ليس مطرا انه رذاذ ماء

يا جميلتي.

- قرأت رواية «حفلة التيس» لـ «ماريويرجاس يوسا»

يا الهي في بعض المشاهد كانت الدنيا تدور بي من

بشاعة وصف ديكتاتور الدومنيكان.

- وماذا عن الديكتاتوريات العربية التي تحكمنا يا

صغيرتي.

- لا فرق في الحكم ولكن الفرق في الأدب.

- أن يكتب الواقع بكل هذه الحساسية حتى يوجد

واقعا موازيا فيأخذك لعالم الكاتب هذا هو الفن. أنهيت

أيضا جزئي ايزابيل الليندي ابنة الحظ وصورة عتيقة.

- قرأتها وروايتان كبيرتان ولكنني شعرت ببعض

الترهل في البناء وزحام بلا ضرورة في التفاصيل.

- تذكرت الآن أغنية تقول «أكلتك لا قول لك أهلك»

وقلت لنفسي ليس أكثر جمالا من أن تقضي اليوم معا

زوجتي في عملها، وقرأت في صحيفة مصرية أن اليوم

عطلة عندكم بمناسبة عيد تحرير سيناء. كل عام وأنتم

بخير، وبلغت اعتذاري عن العمل اليوم، قولي لي ماذا

ترتدين الآن.

- سأصف لك ملابس وإن لم تعجبك سوف ابدلها فقد

اشتريت ملابس داخلية وملابس للنوم أول أمس، أو ما

رأيك لابدل كل نصف ساعة طبقا من الأطعم التي

اشتريتها. كم هي جميلة أشعر أن جسدي كالمرمر وأنا

ارتديها.

أخيرا عدت إلى بيتي واليك، اشتاق اليك، شعر رأسي

وأظفاري ولعابي وجسدي وملبسي والهواء الذي

أتنفسه تشتاق غليك.

- هل عادت أختك من أمريكا

- نعم وقمت بدور الأم لأولادها باتقان وأنا سعيدة

لأنها سافرت واستمتعت برحلتها.

- نقلنا جواد بالأمس الى مصحة لعلاج من الادمان،

سبقي فترة لا يتعاطى فيها الكحول ثم يعود، انها

مأساتنا نحن المنفيين ولا أمل في الأفق لعودتنا

لببلادنا.

- هي حقا مأساة فأننا لا أتصور أن أعيش بعيدة عن

مصر وعن عالمي فيها.

- سيدتي أعتذر لك عن اقتحامتي لك ولعالمك فقد فكرت

كثيرا قبل أن أرسل لك رسالتي. فقد قررت العودة الى

بلدي لأعيش مع أهلي.

حاولت أن أواصل حياتي هنا ولكنني لم أستطع بعد

موته، كنت قد تلقيت رسالتك الأخيرة له على

((الإنترنت)) وكان قد مات. لم أتردد في أن أواصل

إرسال رسائله او رسائلي إليك، فقد كنت أنا في حاجة

لانتظار رسائلك، وفي حاجة لمن أحدث إلي، وأنت

كنت في حاجة لمن يكتب إليك رسائل وتكتبين إليه.

لا تسأليني متى بدأت أنا كتابة رسائله، ولا متى مات.

فقد كانت رسائلنا شريكي وشريكك في وحدتنا بعد

موته.

ميسلون هادي .

رمى بهم الى تلك الأمكنة المبعثرة الصماء جريان لم يعترضه شيء يوقفه إلا عندما ألقم السائق مسجلته شريطا لفيروز فاستغرب «خالد» أن يكون للسائق مثل هذا المزاج في الموسيقى.. ثم أوقف السائق صوت فيروز فجأة وقال شيئا كان المفروض أن يقوله قبل بدء الرحلة:

– الطريق بين بغداد وعمّان يستغرق ست عشرة ساعة الساعة الآن هي الحادية عشرة وسنصل عمّان في الثالثة من صباح غد بإذن الله.. الحافلة مزودة بالحمام والماء البارد.. مع ذلك أرجو الاقتصاد في استعمال الماء لأننا لن نتوقف إلا بعد عشر ساعات في أطراف الرمادي.. رحلة سعيدة.

أغلب الركاب سمعوا تلك الملاحظة ولم يعلقوا عليها.. أما أولئك الذين كانوا يستعملون الطريق البري لأول مرة فأطلق بعضهم اشارات تعجب، وصامتا البعض الآخر متذمرا من طول الطريق..

قال رجل متوسط العمر كان يجلس قرب مسافرة أردنية رمادية الشعر:

– كنا نصلها بساعة واحدة بالطائرة

فقالت المسافرة الأردنية:

– استعمل هذا الطريق ذهابا وإيابا مرة كل ثلاثة أشهر منذ بدء الحظر الجوي على الطائرات العراقية.

وقال الرجل:

– ياه.. كيف تحتملين مشاقه كل مرة؟

فقالت المسافرة:

– من أجل لحظة الوصول.

قال الرجل:

– الوصول إلى أين؟ إلى بغداد أو إلى عمّان؟

فقالت المسافرة وهي تبسم:

– إلى حد ما.. إلى أي حد كان.

الصغيرة ذات الأساور ظلت تروح وتجيء كالحقظ تمد رأسها بين المقاعد وتتطلع إلى وجوه المسافرين، وعندما تجد بينهم أحدا في سنّها تتوقف قليلا وتفتح فمها ويتبادل الاثنان حركات في الوجه تنم عن الخجل والانفعال تماما كما تشم الجراء الصغيرة بعضها

انعطف السائق بالحافلة.. فانسابت بمرونة شديدة، وهي تخترق شارع (١٤ رمضان) باتجاه الطريق السريع المؤدي الى الرمادي ومنها على الحدود.. مرت الحافلة بكافيتريات ومحال هذا الشارع كان أغلبها مقفلا، وتبدو من خلف قضبانها السوداء المتشابكة ملابس ولادية ونسائية مستوردة واكسسوارات وأحذية رياضية بألوان زاهية وبراقة. ثمة محلات قليلة تمرق بين تلك البوتيكات تبعيع المواد الغذائية أو بعض التجهيزات المنزلية وتلك كانت مفتوحة.. أما الرصيف المحاذي لتلك المحلات فكان يشغله باعة السجائر المحلية والأجنبية من الأطفال والرجال الذين كانوا يفترونشون الأرض المترجعة وهي تجري بهم، مع مرور الحافلة، إلى الوراء مانحة كل واحد منهم وقفته المستتبّة تلك قبل أن تمضي، إلى الأمام لتسلم نفسها لقدم بائع آخر.

مات الحسين شاها وعطشان في كربلاء فأصبحت البيوت تضع جوالق الماء أمام أبوابها تروي بها عطش سابلة الصيف الجهنمي ثم رحل الشهداء شبابا بالآلاف، فأصبحت تتخلل الأزقة وقد توشحت بأشرطة سوداء كتبت عليها سورة الفاتحة تارة أو آية من سورة «آل عمران» تارة أخرى، وتحت كلمات الله أسماء تكتب وأخرى تمحى.. دائما أسماء ثلاثية ودائما تتكون وتذاع وتتلشى.. مثل قطرات الماء الصغيرة التي تنضح من جدران تلك الجوالق، ثم تدب عليها رويدا رويدا حتى تسقط أو تتبخّر. واليوم يهيج الناس من الجوع فتصبح الأرصفة ملصومة بجداريات صغيرة من عارضات السجائر يقف خلفها صبيان مشعثون واجمون كالتمثيل أو رجال انمحي من وجوههم أي تعبير واضح للأمل أو الدهشة أو الحماس وأصبحوا يقفون خلف علاماتهم الفارقة تلك مستسلمين لقدرة غامض أو غريب

* قصة ورواية من العراق.

الأم قالت لها بعد ذلك بصوت خفيض:

— اش ش .. عيب

فتبادل خالد مع الرجل الجالس بقرية ابتسامة خاطفة ثم عاد كل منهما إلى صمته العميق.. أعادت المسافرة الأردنية مقعدها قليلا إلى الخلف وشرعت تقرأ.. أصبحت العناوين السوداء للصحيفة الأردنية مفروشة أمام أنظار خالد فراح يقرأ مع نفسه:

«إسرائيل توافق على عودة ٨٤ من أعضاء المجلس المركزي»

«القيادة الفلسطينية تؤجل عودة العاملين في الكوادر»

«أسرى فتح يدعون لافساد الاحتفال بعودة عرقات»

«إضراب مفتوح عن الطعام للمعتقلين الفلسطينيين»

«فريق دولي يتوجه إلى بغداد لتكريب كاميرات فيديو..

بمواقع عراقية»

«خيارات أمريكية لاقتناع العسكريين بالتخلي عن السلطة

في هايتي»

«سوريا تلغي قرار المقاطعة التجارية لجنوب أفريقيا»

«انطباعات عائذ إلى أريحا»

«تقابة الأطباء تدعو جميع الزملاء الأطباء وأصحاب

المهن الطبية المساعدة «للتنطوع إلى اليمن»

التطوع لهذه المهمة الإنسانية واجب قومي وديني من

أجل تخفيف آلام المصابين وجرحى الاقتتال الدموي

المؤلم في البلد الشقيق»

انكفأت الصحيفة فوق وجه المسافرة الأردنية بعد أن

اشتد بها النعاس أثناء القراءة فاستغرقت في النوم،

وكان خالد قد بدأ للتلو القراءة في انطباعات كاتب

فلسطيني يريد العودة إلى أريحا.. التفت إلى اليمين ألقى

نظرة على صف المقاعد الموازي للصف الذي يجلس فيه..

ثم تامل في جلسته ورمى نظرة إلى الطريق مرة أخرى..

صفا البيوت الفارحة المطللة على الطريق السريع قد

انقطع وابتدأ صف آخر من بيوت لا تنم أطر بنائها عن

الذوق رغم أنها حديثة التشييد.. بيوت يسكنها أناس

بسطاء وتبدو من خلف اسجعتها الواطئة حزم الحطب

اليابس وهي تغطي فوهات التناوير والتي ربما جمعت

من مخلفات الحوادث العارمة التي تجاور تلك البيوت..

بعد قليل ستظهر بيوت بلا أسيجة أكثر بشاعة في الذوق

البعض عندما تلتقي في الطريق.. قطعت الصغيرة رحلتها باتجاه براد الماء وملأت القدح البلاستيكي الأبيض الذي تحمله ثم عادت إلى مكانها وهي تمسك بالمقاعد أثناء سيرها لتفادى السقوط.. مست أصابعها شعر المسافرة الأردنية فتأودت المرأة وتأففت وقالت لها بحزم مغلف بالمرح:

— انتبهتي

ابتسم لها خالد الذي كان يجلس خلف المسافرة الأردنية

مباشرة، وقال لها مداعبا:

— هل هذا الماء لي؟

ففتحت فمها بخجل ولم تجبه.

قال لها:

— ما اسمك؟

قالت بصوت خفيض جدا:

— نادين.

قال مستغفما؟

— نادية؟

فقالت أمها من خلفه:

— نادين

فقال وهو يلتفت قليلا:

— ياله من اسم جميل

فتحت الطفلة فمها مرة أخرى فقال لها:

— تعطينين بكثرة يا نادين

فقالت أمها:

— كلنا نعطي بسرعة، الحر شديد

ثم وجهت الكلام لابنتها:

— هيا.. أعط عمو قليلا من الماء.

فقال:

— كنت أمزح.. لست عطشان.

فقالت الأم:

— هيا يا ماما عودي إلى مكانك.. انك تقطين الطريق.

تحركت الصغيرة ببطء شديد إلى أمها وهي لاتزال ملتقطة

إلى خالد وتنتظر إليه ذات النظرة المستغربة التي التهمته

بها عندما هبط بها من حنفية الماء إلى الأرض في كراج

العلاوي. خالد أيضا ظل ملتفتا إليها وهو يبتسم.. ويبدو

أنها همست شيئا لأمها عندما ضمتها إلى حضنها لأن

من الأولى مسكونة بالبشر رغم أنها غير مكتملة البناء وإطارات نوافذها صدئة لأنها لم تدهن بأي طلاء وواجهاتها مصبوبة بالأسمنت الكالch الذي لم يكس بأي مادة إنشائية أخرى اقتصادا بالنفقات.

كانت نوافذ الحافلة قد أغلقت منذ فترة بسبب سخونة الهواء الداخل إلى الحافلة والحرارة داخلها قد أخذت بالارتفاع، فالتفت خالد إلى نادين وطلب قدحها البلاستيكي الأبيض لشرب الماء فقالت له أمها:

- عندي بعض الشاي ان رغبت..

فقال لها:

- شكرا جزيلًا.. أريد ماء فقط

ثم حمل القدح ونهض من مكانه باتجاه ثلاثة الماء. ذكرني شارع (١٤ رمضان) بشارع اسمه شارع (الوايت ليديز) كنت استعمله للذهاب والإياب بين بيتي وجامعتي أيام كنت طالبا في برستول. يومئذ كنت خاليا من الذكرى مكتظا بالجماليات.. واليوم وحيد من كل جميلة مكتظ بذكرها فقط.. تمثلني حتى الشوارع والمحلات بذكرها وتتضافر على روحي لتجعل من هذا الوداع أصعب ما يحدث في حياتي على الإطلاق.. انعطفت السائق بحافله إلى شارع (١٤ رمضان) باتجاه الطريق السريع المؤدي إلى الرمادي فمررنا بكافيتيريا- الكاردينيا- حيث جلست أنا وإياها يوما لأول مرة عندما كنا في الطريق إلى صيدلية بلاط الشهداء لصرف دواء ففقر الأمراض المزمنة الذي لم يكن يصرف من غير تلك الصيدلية.. يومها لمست يدي بها للمرة الأولى فلمست روحي تلك الحرية التي تختلج لها الاحشاء لأنها أكثر مما يجب وأطلق مما يحتمل ثم لتترك فيها ذلك الأثر الذي لا يمحي لأنه ببساطة لا يتكرر.

لبثت صامته.. خائفة.. تنظر إلى نقطة بعيدة في الفراغ ثم قالت فجأة وكأنها تحدث نفسها:

- فيروز شيء نادر وجميل.. مع ذلك فلم أعد أحبها

قلت لها:

- لماذا؟

قالت:

- في أغانيها فقدانات كثيرة.

قلت:

- ربما هذا هو ما يجعلها جميلة.

قالت:

- نعم .. أجمل الأغاني هي الأغاني الحزينة.. ذلك أن الشاعر والمحن يكتبان عادة قصة حب فاشلة.. قصة حب لم يعيشاها في الواقع.. فيعيشانها على الورق.. هذه هي أجمل القصائد: أحلام لم تتحقق.. وعواطف لم تتفجر ثم رددت بحياذ وهي تنظر بوجوم
- أحلام وعواطف.. هذه هي أجمل الأغاني
قلت لها:

- قصة الحب الناجحة قد تكون جميلة أيضا

لم ترد.. وظلت صامته تنظر إلى يديها طيلة الوقت.. وتحرك أحيانا بإبهامها خاتم الخطوبة.. سنتان مرتا على فقدان خطيبها، وكان لا يزال في بنصر يدها اليمنى. نظرت إلى يديها بدوري فوجدتهما جميلتين ومتناسقتين وبأصابع طويلة ونحيلة. قلت لها:

- أصابعك جميلة

فابتسمت وقالت:

- حقا؟

قلت لها:

- نعم

في داخلي كنت أحس نفسي مغتريا عن تلك الكلمات وأشعر بأنها لا تخصني ولا تليق بي وإنما تليق بغتي مراهق.. قلت لها مستدركا:

- كل ما تشاهدونه أنتم من الجسد البشري هو عروض.. مجرد عروض.. شوبزنس.. نحن فقط الذين نشاهده على حقيقته في الميدان.. مجروحا.. مفتوحا.. مدمى.. مدمرا.. والقاذورات تحيط به من كل مكان.. يدك مثلا اللتان قلت أنهما جميلتان قبل قليل، لا أستطيع وأنا أنظر إليهما أن امنع نفسي من التفكير بأن هذين العرقين النافرين على ظهورهما هما الوعاان اللذان يتقلان الدم الفاسد من الأطراف إلى القلب.

قالت:

- كيف يكون الطبيب رومانسيا إذن، ويتحدث عن الحب والجمال وأغاني فيروز؟

قلت:

- عندما يجد نفسه فجأة أمام الحب الحقيقي في حياته. نظرت في قعر فنجاني وقالت تغير الموضوع:

– هل أفقأ لك عين الحسد؟

قلت لها ضاحكا

– أتؤمنين بالحسد؟

قالت:

– أؤمن بوجوده ولا أؤمن بتأثيره

ثم سحبت فنجانني من الطبق وقالت بحياء وكأنها تحدث

نفسها:

– سأقرأ لك فنجانك.

قلت:

– أتؤمنين بالحظ؟

قالت وهي تضحك ضحكة منغمة رنت في قلب الفراغ

الذي بيننا كالموسيقى:

– ما حكايتك اليوم يا دكتور؟ تسأل كثيرا عما أؤمن به..

وأنت بماذا تؤمن؟

قلت لها:

– أؤمن بقوة الكلام

قالت:

– هذا عنوان قصة مشهورة

قلت لها:

– أهي حقا كذلك؟

قالت وهي تنهض:

– نعم.. وأنا قد تأخرت فرفعت يدي بحركة عفوية

لامنعه من النهوض.. مسكت كفها بكفي وقلت لها:

– لا يزال الوقت باكرا.. لنبق قليلا هنا

نظرت إلى لوهلة ثم غضت بصرها إلى الأرض.. ولم تبد

أية مقاومة لسحب يدها من يدي.. بل أبقتها هناك

وعادت للجلوس في كرسيها من جديد.. كان جلوسها

أقرب إلى الذهول منه إلى العودة.. لبثت في كرسيها

لحظات ويدها لاتزال لابتة في يدي ثم دمت عيناها

لسبب لا أعرفه.. في تلك اللحظة فقط أدركت أن اللحظة

المقدرة التي طالما انتظرتها قد حانت، وبدا لي أن تلك

المرأة الغائبة التي لا تؤمن بقوة الكلام قد استسلمت للقر

لوعم من أوهام النساء.. ولكنها ظلت لعدة ثوان تنظر إلي

بعينيها الدامعتين ويدها مأخوذة في يدي.. ثم انتفضت

فجأة وسحبت يدها وخرجت من الكافتيريا ثم لم أرها

في مكتبها أسابيع بعد ذلك.

أحقا أودع بغداد من أجل حب فاشل أم أن كل الأشياء

تأمرت لجعله يبدو كذلك؟ في تلك اللحظة المقدرة التي لا

تحدث في الحياة إلا مرة واحدة، وقد لا تحدث، شعرت بأن

القدر يكافئني أخيرا على عمر بأكمله من الانتظار.. كنت

ساجيء بها من سهلها الوعر واقلعها منه.. كنت ساصل

إليها وأخذها لأزرعها في روحي حيثما شئت. ولكنها

أبت وغضبت وقالت:

– لا تمس ولا تصل ولا تأخذ بالكلمات.. أنا هنا واقفة

كالشجرة.. إن تقتلعني من مكاني أمت.

جاءت الصغيرة تتعكن على حافات المقاعد والماء

يتساقط من قدها البلاستيكي الأبيض.. مست يدها شعر

المسافرة الأردنية، فانزعجت وسحبت رأسها إلى الأمام.

كانت قبل قليل تتحدث إلى جارها عن لحظة الوصول إلى

حد ما، ففكرت بالذي يقف خلف الباب ويعتقد أن

الآخرين أمامه.. في الوقت الذي يكون هو أمام الباب

والآخرون خلفه وأنا أين أقف الآن.. أخلف الباب أم أمامه؟

أأدخل إلى الجثة أم أخرج منها؟.. مضت الصغيرة في

طريقها إلى حضن أمها وقالت لها أن عمو لا يسمع جيدا،

فالتفت جاري في المقعد إلي وابتسمنا ثم أعادت

المسافرة الأردنية مقعدها إلى الخلف وراحت تقرأ في

صحيفة أردنية. رحت أقرأ عناوين الأخبار من خلف

رأسها وكل عنوان يسلم نفسه إلى الآخر مثل ركضة البريد

في ألعاب الساحة والميدان.. هذا الكلام كله لم يعد ذا نفع

حقيقي لأحد.. ولا أحد يعرف أو يسأل أو يأبه أن كان هذا

الكلام جادا أم هازلا، كاذبا أم صادقا.. منحرفا أم

شريفا.. كل الأشياء ذابت في إناء كبير، وقطعة السكر

الوحيدة ضاعت في جرة كبيرة من الشراب المر فأصبح

مذاق الملاعة كلها صغيرا باهتا.

جاري في المقعد كان يتفرج ساهما عبر النافذة إلى

الخارج وكانت يده الممدودتان فوق فخذه ثابتتين

طيلة الوقت تكادان تكونان جامدتين في مكانيهما من

شدة السكون.

أصبح هواء الظهيرة ساخنا جدا فطلبت من جاري إغلاق

النافذة.. أغلقها وقال:

– حافلة نفاثة وتكيفيها عاطل.. يا للحظ السيئ.

× فصل من رواية مقدمة للنشر بعنوان «الحدود البرية».

ضحكات تلتهم

العالم

إلى الأرض.. قيل أن تعبت بها أثنائية الإنسان

- ١ -

يُحكى أن قاصة تدعى «الريانة» كانت تقطن في قرية بعيدة عن العاصمة اختفت ذات ليلة غاب فيها القمر. يقال إن أحدهم شاهد جثتها ملقاة بين أشجار الأثل وقد نال العفن منها، وفاحت رائحة نتنه من جسدها.

ويقول آخر أنه شاهد رأسها المتبقي من أشلاء بعثرتها الكلاب التي التهمت أعضاء تلك الجثة المتعفنة ولما لم تستطع أن تبتلع رأسها لما فيه من أفكار جنونية تركته ليتعرف عليه راع كتبت عنه ذات يوم وعن أغنامه الموبوءة نُشئت منها وركل رأسها المفصول إلى بئر ليس لها قرار.

بينما يظن آخرون أنها هربت مع عشيق لها إلى مكان لا يعلم به أحد، ففاح بذلك عطر فضيحتها المقزز وأصدرت عائلتها بياناً تدّين فيه وتستنكر فعلتها، ويقال أن العائلة تبرات وتنتكرت لتلك الفتاة السوء.

بشاع أن روح القاصة المفقودة تدور حول القرية كل مساء تصدح بضحكاتها الهستيرية في فضاء القرية فيستيقظ أماليها وقد جمدت أطرافهم وتوقفت قلوبهم خوفاً وطارت عقولهم إلى حيث لا يدرون.

- ٢ -

حدثني جدي ذات يوم عن قاصة شابة اختفت فجأة ذات ليل هجرة القمر، كان ذلك قبل خمسمائة ألف سنة، وقال إن أمالي القرية قد أصابهم الجنون جراء ضحكات هوجاء تصدرها روح «الريانة»، وقال أيضاً أن القرية التي سميت لاحقاً باسم قاصتها المختفية أو المقتولة كما أشيع حينذاك قد صارت مهجورة مقفرة، لا يسكنها سوى نباح الكلاب الضالة وعواء الذئاب الجائعة ونعيق الغربان المفزع، نعم لقد قال جدي أن القرية أصبحت مكاناً مناسباً

* قاصة من اليمن.

رياحاً أحمد *

لتعذيب من لا ترضى عنه السلطات.

- ٣ -

روت لي جدي - رحمها الله - ذات يوم عن قرية صغيرة تقع في بلد في شبه الجزيرة عُذرت بقاصة من فتياتها تدعى الريانة، فاخفت القاصة لتترك لعنتها تحل على تلك القرية التي صارت وكراً للخفافيش، وقصة مرعبة لمن لا يطيعون أباءهم ومن لا يخضعون لأوليائهم.

حدث ذلك كما أرخت له - جدي - قبل ما يقارب ستمائة وسبعين ألف سنة، استولت روح الريانة على القرى المجاورة وبدأت تطعم في النيل من جميع القرى والمدن.

- ٤ -

قبل سبعمائة وسبعة وأربعين عاماً أعلن علماء العالم عن عجزهم في إنقاذ أطلال بلد التهمته ضحكات شيطانية لكاتبة عُذرت بها قريتها ذات عهد بعيد، فصارت بلداً مبعثرة الأشلاء، متشظية الأسماء خالية سوى من أصوات مرعبة وضحكات مجنونة تصدح في فضاء يجتاح العالم من قرن إلى آخر.

- ٥ -

قرأت كتاباً يتحدث عن قارة ألثمتها ضحكات مجنونة «لريانة» عرفت كيف تعلم الغدر أن يصوب سهمه في الصدر، وعلمت الناس أن للكلمات ألف حساب، وأن الضحكات لعنة والبكاء ندم والندم قلب رحيم، والقلب مدينة تغسلها أمطار فياضة فتزهو ورود جميلة وإن كانت بلا رائحة..

- ٦ -

البارحة عرض برنامج خاص عن ذلك الجزء من العالم

الساعات والأيام.. وتركنا الأستاذ بحيرتنا ووعدنا بإجابة شافية في يوم غد.

- ٩ -

اسمعوا يا أولاد، وجدت قصاصة في صندوق أثري بخزينة منزلنا: يحكى أن ثمة ضحكات ريانية التهمت الكرة الأرضية عندما ابتلع الأوغاد كلمات سطرته ذات يوم، تتحدث فيها عن معنى حكم الإنسان وما معنى الحرية ولماذا حقوق الإنسان؟ والمرأة والرجل والقرآن وور وكلمات لم ترق لإنسان ذلك الزمان.

أسمعتوني يا أولاد؟ أعرفتم إجابة سؤال الأستاذ؟ إذن هي الأرض حين كانت قبل ملايين السنين كوكبا عمره الإنسان وبنى مجدا وهدم مجدا وبنى حضارات وحضارات لم يبق منها سوى ضحكات لفظة صنعت للأرض مجدا آخر وكتبت له تاريخا آخر..

قصائد مبنية ببيوت من قهقهات مقهورة، ورواية لها فصول موجوعة، بطلاها واحد وكاتبها واحد وقارئها أيضا لم يزد عن الواحد..

الأرض إذن ما يتحدث عنه الأستاذ بسؤال لم يعرفه إلا أجداد الأجداد..

- ١٠ -

أخبرنا الأستاذ بإجابتنا وطلبنا منه أن يحكي لنا أسطورة الريانة فبدأ يروي لنا معنى أن تخلق الكلمات روح وأن تعبت الحروف ببقايا قلب موجوع:

كان يا مكان في قديم الزمان قاصة تدعى «الريانة» كانت تقطن في قرية بعيدة عن العاصمة اختفت ذات ليلة غاب فيها القمر. يقال إن أحدهم شاهد جثتها ملقاة بين أشجار الأثل وقد نال العفن منها..

ويقال يا أبنائي أن الريانة قد عادت تبحث في جوف الأرض عن عالمها، ولم تدرك أبدا بأن ذاك العالم قد صار في جوف ضحكات مازالت تتردد في فضاءات مجهولة.

الذي احتلته ضحكات شريرة لقلم كتب الضحكات علانية، ورسم الإنسان بشفافية.

عرض البرنامج رقائق سرية فضحت مدنا وهياكل محشوة حقدا وكراهية، وأماطت اللثام عن وجوه تدعي الجمال والحنان، وأسدلّت الستار على مسرح يتيم لكنه خبيث ولثيم.

- ٧ -

كان يا مكان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان، قاصة شابة يدعونها الريانة، كتبت حروفا بعثرها الأوغاد، كتبت جملا فشطبتها أنامل لألف وتسعمائة يد، رسمت خرائط لأحلام لا حدود لها ولكن ثمة من وضع الحدود وأغرق الأحلام في خيال لا طعم له.

كتبت الريانة أكثر من عشرين جملة بملايين الحروف، حروف الريانة كانت تغرق في الأحلام وللأحلام كانت تعيش.

حدث أن استيقظ قلمها وكتب بحروف قاسية تعبت من الأحلام والأمال، فكان أن غاب القمر ليعود وقد اختفت ريانة الحروف والجمال وملايين الكلمات والعبارات..

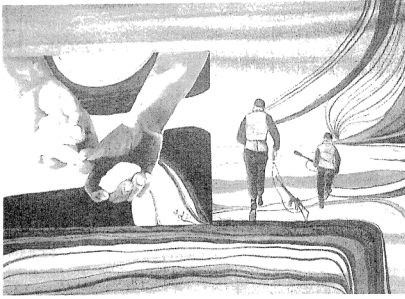
عاد ليجد كلمات قذرة ملتصقة بأفواه ساقطة، وأفكار مرتقة معششة في عقول نصب زيتها فتوقفت عن العمل وظلت مخزنة في جوف رؤوس متعفنة.

عاد القمر ليبيك كل مساء على نغمات ضحكات مجنونة تلتهم العالم كما يلتهم طفل جائع قطع البسكويت.

كان يا مكان قصة تبحث عن نهاية عن دمار جديد وسلام جديد وقلوب تخلق من جديد وكانات يعاد عجنها ويخزنها من جديد لتعود ريانة الكلمات، وتنتهي الضحكات ويظل العالم كما كان قبل ملايين السنين.

- ٨ -

قرأنا اليوم في المدرسة تاريخ كوكب الريانة الذي التهمته ضحكات مجنونة يسمع صدادها في فضاءات وفضاءات، وسألنا الأستاذ عن الاسم الأول لذاك الكوكب، أخفقنا في معرفة الإجابة وطالت بنا الحيرة، فلا ندرى عن ذاك الكوكب سوى اسمه والضحكات التي تتردد كلما دارت بنا



الطعم الأخضر

عاطف أبو سيف *

الأشياء التي تحملها الذاكرة.

صفان

من أجهزة التلفاز التي جاء بها أصحابها ليصلحها
لهم، بعضها أنجز، وبعضها الآخر

ينتظر الوقت. هو أيضا ينتظر الوقت، غير أن عربته
لا تمر مثل عربة بائع الترمس

والنابت يوم الجمعة.. الآن فقط يدرك حاجته
للساعة، اليافطة الكبيرة التي علقها

سكان الحارة ترحب بابنه القادم من تيه الليل.

مع الليل جاءوا أيضا. قفزوا من كل مكان، ولما
صاروا داخل البيت، فتحو

الباب

بهدهء ليدخل كبيرهم. ثلاث كلمات سبقت الذعر
المطل من عيون الأطفال، أخذوا أحمد

وساروا، تركوا خلفهم عويل أمه يرسم ظلالا لنجمة
سقطت من سماء لا يرقى إليها

أحد، أفاقت الحارة، والبيت ركام من الدموع، ثمة
شيء آخر لا يمكن للصمت أن يحتويه..

الألم الذي يتآكل داخله، يعصره ليمونة ناشفة..
يتلوى كنعبان لا يرى شيئا أمامه

لهذا الصباح طعم آخر

خشخشة المفتاح في باب المحل حملت مذاقا لا
يشبهه الا حدث لم يتم بعد، حتى الإفطار كان شهيا
رغم أنه الغول ذاته الذي يجيئون به من عربة الرجل
العجوز

الثابتة في نصف الشارع.

((صباح الخير)) التي أمطرته بها زوجها، تفاصيل
البيت لما أفاق مع الفجر.

الأشياء في موضعها كأنها وجدت للتو، الذئد على
أوراق شجرة الليمون قبيلات

لم

تسمح بعد، صوت أطفاله وهم يستعدون للخروج
للمدرسة ضوضاء تعيد سيرة الماضي.

دفع الباب ثم أخذ يزيل من طريقه كومة الصفائح
المعدنية المغطاة بحبات الكروم.

المكان تفاصيل أشياء وبقايا أجهزة، كراكيب
مختلفة.

المخيم حالة أخرى من الوجود، صورة عتيقة عن

* كاتب من فلسطين.

الفقد الذي يشعر فيه طوال سبع سنين غاب فيها.
الزيارة التي كان يراها
خلالها
عشرون دقيقة كانت تكفيه شهرا حتى يسمحوا له
بواحدة جديدة. خلال هذا الشهر
يمضي
نصف الوقت يفكر في تفاصيل الرحلة: الاستيقاظ
قبل العصافير، الخروج للباصات
في
وسط المدينة، بانعو الساندويتشات، الانتظار
ساعتين أو أكثر عند الحاجز،
التفتيش
المرهق والتوتر من أن جهاز الكمبيوتر قد يتأمر مع
الجندي فلا يسمح له بالممرور،
الرحلة الطويلة إلى نفخة، بيوت مهدمة في الطريق
كأنها بقايا جسد. شجر
الصبار
يقول إن قرية كانت تحتل الفضاء هنا قبل زمن.
يافا هناك! لا يأتي بها
الخطر، غير
أن القلب عنه لا تغيب. الوصول جولة أخرى للذاكرة
وللألم. البوابة الإلكترونية
والجندي يتشغل عنهم بأزرار سترته، الانتظار
رحلة أخرى ووقت آخر.
الأسماء. ثم
يנדفع مع ذوي الآخرين.. غرفة الزيارة تفصلهم
بسياج طويل لا يبيح إلا سماع
الصوت. أما الرؤية فشيء آخر. يكفي الضباب الذي
تأتي به الدموع.
النصف الآخر
أما النصف الآخر فيمضيه في الحديث الذي دار
بينهما، أحاديث بعيدة تغد من
نواح
مختلفة. فيها من الأحلام والآلام والأمان

والذكريات وفيها عن التفاصيل
والحياة
واللحظات الراهنة، وعن اللحظة القادمة حين ينتهي
الليل ويخرج، قال له طال
الوقت
والشيخوخة لا ترحم، أمه رحلت بعد نزاع مع
المرض. في البداية كذب عليه، بعد
ذلك
بزيارة اضطر لقول الحقيقة. أراد أن يشرح له حتمية
النهاية، اللغة لا
تساعده..
- أريد أن أراك.
- ألا تراني!
- أقصد ألمسك بيدي-
تمتم بدعوة تمنى ما يصوب إليه، ثم
ثم انسحب في صمته يسترجع الزمن كمن يستفرغ
ما تحوي معدته. ثمة أشياء كثيرة
لا
يفيها الصمت حقها في التعبير.. العمر أقصر من
ضربات القلب ورمشات العين.
عندما جاء المذيع بالخبر، مثل كل مرة، قال لنفسه
قد تصيب هذه المرة، جاءه
الشباب قائلين إن اسم أحمد ظهر في الكشوفات التي
أعدت للذين سيفرج عنهم.
لم يخف
فرحته رغم محاولته التظاهر بالحيادية كيلا
يباغته الفشل. أراد أن يداري
فرحته
بالصمت. كل مرة تنزف السماء دمعاً، وهو يطوي
روحه عائداً بعد أن يخرج آخر
أسير
محرولاً يأتي أحمد. صورته على صدر الجدار تنوق
لمطابقة الوهم للجسد.
- أنت مثلهم تتركني حين أنتظرك

.....

- كيف لا تعرف الألم الذي يدمرني وأنا أنتظر!

.....

- كان علي أن أتخلص من ضعفي لأن من ينوي الانتظار عليه ألا يعرف الملل.

- أما من ينتظر غده مثلي فعليه أن يلغي فكرة الانتظار من رأسه.

هذه المرة قرر الانتظار بلا ملل..

كل الأشياء بدت عادية حتى ملابسه، على غير عادته حين كان ينتظره قرب الحاجز.

الشارع بدا من خلف شاشة التلفاز، والمذيع تعرض مع الكاميرا احتفال

المواطنين

بعودة المحررين. قرابة عشرين جهاز تلفاز سليمة

تعمل في المحل وقرابة خمسة عشر

جهاز عاطلة. هكذا تظهر الأشياء متشظية.

المذيع تسأل كل الناس في الشارع عن مشاعرهم وهم ينتظرون البطل: بائع الفلافل

تحدث عن ذكرياته معه أيام كان يأتي لشراء فلافل الإفطار (ضحك)، بائع الترمس

والنايت له ذكريات جميلة معه كما قال (مجموعة أطفال تخترق الكادر). الشاب المقعد على كرسي

متحرك ذرف الدمع وهو يروي حكاية إصابته يوم كان يشاركه المواجهات (الكاميرا تهتز في يد

المصور). المرأة العجوز تروي عنه طفلا في شارع الحارة (لفت رأسها وهي تغادر الكادر).. الأطفال

يتحدثون عن المعاني التي مثلها

لهم رغم أنهم لا يعرفونه، المسؤول أبرز دلوه/ دوره هو الآخر.. الكل تحدث إلا هو.

فاصل ثم أغنية ثم عودة للبث.

عشرون تلفازا تعرض الجماهير الغفيرة التي تستقبل المحررين عند الحاجز الفاصل

بين مناطق الثلاثة ألوان. لما سمع خبر الإفراج قرر ألا يعرض نفسه لنكسة فشل

جديد، سينتظره في المحل، غير أن له أسبابا أخرى، منها

لا بد أنه سيزور قبر أمه قبل أن يعود للبيت.. ولا بد أن يعرج على قبر كل من

رحلوا خلال المسيرة من رفاق دربه كما كان يؤكد له خلال الزيارة، المحل الصغير،

الذي يستأجره منذ ثلاثة عقود، ينقل العالم الخارجي عبر صناديق بلاستيكية وجهها

من زجاج.

فاصل آخر ودعايات كثيرة، ثم الكاميرا تتجول قرب الحاجز، وجوه الناس رسومات باهتة في دفتر تلميذ

فاشل، النساء يتأهبن لفقع الزغاريد، خلف الحاجز يتكهن الناس بوجود حافلتين تقلان المنتظرين، بعد

تصريح قصير لشخص مهم باننت الحافلتان

تجتازان الجندي المدجج بالصمت، عندها جاء هتاف من الشارع. رفع رأسه، لم يستطع

مقاومة إغراء المحاولة، ربما تصيب.

في صناديق التلفاز عبرت الحافلتان.

بعض الشبان يخرجون رؤوسهم من النوافذ الجانبية، لم يطلع رأس أحمد، نزل

الشبان

وسط الهتاف والعناق والقبل، حديق مليا فالعين تخدع أحيانا، اقترب من أحد الصناديق تفرس كل

الذين خرجوا، عرف بعضهم، ولم يعثر على ضالته، عشرون

صندوقا

تأتي بالصورة ذاتها والمشهد نفسه.

فاصل آخر، وأغنية هاتجة ثم دعايات لملايس مستوردة.

انحنى يكمل تصليح الجهاز يستلمه صاحبه قبل العصر.

الوقت.

صديقي مدير عام

حسب الله يحيى *

بطبيعة العمل وتثقل هشاشة غلافه الخارجي.. كان يرى كل شيء بدأ يذوب ويتلاشى وأن كل هذا الهوى من بذخ الألوان والموسيقى والابتسامات العريضة المحيطة به.. وأن كل هذه الحميمية والصدقات التي تبدو أقوى من العروة الوثقى، وأن كل ما يعبرون به عن موقف أمين، ودراية كلية، وعمل مخلص مفتون بالتفاني، وأن كل هذا الحب الذي يضمرونه للسيد المدير العام.. ما هو إلا كذب بدءا من الجذر.. وصولا الى اللانهاية..

يتساءل: كيف يمكن أن يلغي ظاهرة الزيف التي صدق بها السيد المدير العام كيف يثبت له عكس قناعاته تلك.. كيف يمكن أن يصطفي نفسه خارج هذا الإطار الكلي؟.. ظلت الأسئلة تحاصره، والحزن يثقل عليه.. فيما الكل يسعى للاقترب منه، للاقترب من المدير العام.. عن طريقه.. لكن لم يفكر في يوم ما أن يحقق مكاسب لنفسه أو لسواه عن هذا الطريق.. بل أن يضحى أكثر من سواه، أن يعمل بجهد مضاعف.. أن يكون القدوة الحسنة، أن يكون أول من يضحى وآخر من يستفيد.. لا يعرف على وجه الدقة إن كان المدير على بيته من هذا، أم أنه يفكر على العكس من ذلك.. على أنه صاحب فضل عليه، على أنه مدين للسيد المدير العام.. كان يهمه ألا تكون هناك.. تراكمات.. فضل مبدول ودين مؤجل.. ولا مودة ظاهرة، ولا زيف مكتوم.. ولا كتمان لحقيقة..

حين فكر بالكتمان.. توقعه مليا.. أحس أنه يختنق بالكلمة.. بأمر مر وقاس لا حدود له..

لقد نبه السيد المدير العام.. بعد تردد ومراجعة وتأهيل..

على مدى عامين من زمن مضى، لم تكن هناك مشكلة.. بل على العكس من ذلك، هناك ود واحترام ومحاولات مستمرة لاقامة علاقات مودة بينه وبين كل الزميلات والزملاء..

كان يدرك تماما أنهم يريدون اتخاذ صداقته المتينة مع السيد المدير العام لتحقيق مأرب شخصية.. وكان في أعماقه قد وصل إلى قناعة تامة وموقف حاسم بعدم ايجاد أي تدخل بين عمله الوظيفي وصداقته مع السيد المدير العام.. فهو لا يريد أن يعرف ويحترم ويكافأ.. من خلال هذه الصداقة، بل أن تكون له شخصيته التي يريد أن يُعرف بها.. لا الإنسان الذي يرسمون صورة المدير العام في عينه وقلبه وذكريته فحسب ثم يجدونه من كل شيء على مدى ستين من الأعوام بناها ببقطة تامة واحساس عميق واخلال تام واتقان وتفان ونقاء..

كذلك لا يريد أن يمارس ضغطا على أي قرار يتخذه المدير العام.. وأن كان يدرك جيدا خطأ القرار.. حتى لا يأخذ التفكير بالسيد المدير.. انه مستغل وانه يريد تحقيق رغبات ومكاسب شخصية لنفسه..

كان يجهد نفسه، حتى يبقى مشرقا في عيني نفسه، وفي عيني المدير، وفي عيون كل الموظفين.. حتى يدركوا أن المدير العام لم يأت به، لمجرد انه صديق يريد أن يحقق له فوائد، بل لأنه أهل لعمله.. قادر عليه، متفوق فيه.. يملأ الكرسي الذي يجلس عليه بكفاءته.. كانت به رغبة ان يحب موظفة بادلته الارتياح التام في الحوار، لكنه أرجأ نمو هذا الحوار..

كانت به.. حقائق كثيرة يريد ايصالها الى المدير العام.. لكنه رفض فكرة أن يقول شيئا.. قد يضر بالموظف ماديًا.. وبالموظفة سلوكيًا.. وبالدروب التي تحيط

* كاتب من العراق.

المندى بالعطر لا عليه من أشخاص وظيقتهم صرف مكافآت لسواهم، مقابل حصة.. والأفضل من يجعل نسبة الحصة أعلى.

لا عليه من إعلام يصرف له (الزملاء والزميلات) أجور نقل ومكافأة جهد، فالأعلامي الجيد من يقابل الاحسان بالاحسان والمنفعة بالمنفعة!

لا.. لا عليه من لوحة ترفض أو تضع أو تباع دون علم من صاحبها..

لا عليه من قوائم رسمية ومختومة.. تقرر شراء مواد بأثمان أكثر خيالا من الخيال.. مادامت تثبت الأسعار لا وفق حركة السوق اليومية، بل وفق مشيئة لجنة المشتريات العتيدة المؤتمنة على تقسيم الأرباح.. أما أن تكون المادة المشتراة من أردا الأنواع، لتحسب في قائمة الحسابات أفضل الأنواع وبأعلى الأسعار فهذا أمر تقره لجنة معتمدة.. لا رأي للفرد فيها، فالفرد عرضة للإبتزاز وللمطع وللشيطان أن يلعب في دخيلة نفسه.. أما وجود اللجنة.. فهو الأكثر ضمانا لصالح جماعة تعرف كيف تقسم.. وتعطي لكل ذي حق حقه، ولا حق لثرائر، ولا لمغفل يدعي القيم، ويقدم جدارا بينه وبين الباطل، بيته وبين المال الحرام.. فمثله معتوه، ومثالي، لا يستحق أن يفكر فيه أحد إلا من جانب حذر.. والحذر سر المواقف!

لا.. لا عليه أن يذكر بمسؤول قسم مكافآت لأفراد من قسم آخر.. فالسيد المدير العام.. يوقع بالموافقة، ويقر بالحاجات والفوائد المتبادلة بين الأقسام.. ومثل هذا تعاون مشروع، واعتراف بحقوق ووفاء..

لا عليه من آلاف من الدنانير التي تصل حد المليون وقد تتجاوزها بأرقام.. من أجل صيانة التدفئة والتبريد والمصاعد ودورات المياه وسيارة الدائرة واصلاح الكراسي أو شراء باقات الورد أو شراء حاجات لا حاجة للدائرة بها.. أو إرسال من يشتري وجبات طعام شهية لمن يبذل جهده في التفكير بتحقيق مزيد من الفوائد لنفسه وللجميع معه..

الكل من حقه أن يفكر بالسراق والفاستدين و.. لكن ليس من حقه أبدا، ولا أن تتماهى به مؤشرات الشك لتجتاوز

ثم حسم الموقف وقال رأيه الصريح في هذه المسألة أو تلك.. وكان يريد أن يروج بالكثير الكثير.. لكنه لم يجرؤ.. لا من خوف فيه، ولا تردد من عدم قناعة تامة، ولا خشية غضب.. ومن ثم تسريحه من عمله، أو إهمال شأنه.. ولكنه كان يحرص تماما على ألا يثير حالة من شأنها أن تصعد مرض من يحب.. مما يجعل ضغط الدم الذي يعاني منه السيد المدير العام يصعد، ويتوتر.. وبالتالي يهون عليه وفق حقائق كثيرة ومتراكمة بات ينوء بحملها.. ثم يجيبه.. سهلة، خفيفة، ماذا أفعل.. أو يضع حولا توفيقية، وفي أدق وأكثر الأمور والقرارات حسم اصدار موافقات عديدة.. وأوامر ادارية.. لا ينفذها أحد!

ألمه أن يكون هكذا.. في موقع يسمع ويرى ويلمس ويحس.. ويعيش واقعا خاطئا.. ثم يسكت على كل شيء.. يكتم كل حقيقة.

لم يفكر بابتداء أحد.. لم يكن يريد للمدير العام أن يلعب هذا الدور.. الذي هو أصلا من طبع المدير من صلب شخصيته.. من الفنان الرقيق الحس الذي يملأ قلبه وذهنه.. مثلما هو في الكتابة التي يمارسها بعشق خاص لقد جاء به ليكون خبيرا ثقافيا.. إذن لا عليه من كل الأخطاء المحيطة به لا عليه من لوحات تسرق أو تزيف أو تشوه..

لا عليه من اتفاقات خاصة على إخراج لوحات ودخول أخرى.. لقاء ثمن لا عليه من صفقات جداريات ونصب بنفذها هذا أو ذاك.. لا يهم من يكون.. من يكون هو من يدفع أكثر.

لا عليه من حسابات تصطفى لأشخاص بعينهم فوائد استثنائية، ويوضعون في لجان تجني فوائد، أو عمل اضافي وهمي.. فيه فوائد، فلا أحد يستحق أن يتمتع بالأموال إلا من يجمعها، ولا شأن للأخرين بنقود ينظرونها تتبدد يوميا من الدائرة في أمور هامشية.. ومن ينظر يكتفي بالنظر.. والحق كل الحق لمن تعامل مع جدول الضرب.. لا يضرب مبرح بل بللمسة حنان، بود غامر.. فطبع الأوراق النقدية.. من طبع أوراق الورد

كانت به رغبة مخلصه إلى أن تتحول هذه الدائرة إلى مركز إشعاع حضاري، إلى نموذج يحتذى بالتفاني والإخلاص والعتاء. مادام يدرك جيدا أن السيد المدير العام يفكر هكذا.. أيضا وعلى نحو متقدم دائما.. لكنه بات يفاعا كل يوم بمحنة جديدة بإشكالات واضحة الخل، وأشخاصها في قلب البصر.. والسيد المدير العام يتجاوزها كأنها لم تكن.. حتى أحس أن السيد المدير يسكت.. يسكت لسبب ويتغافل عن حقائق لسبب، ويقبل بما لا يقبل لسبب ويرضى.. لا تنفذ قراراته ومواقفه- التي قد يكون مرجعا في المصادقة عليها- لسبب.. هناك سبب إذن.. هناك تبرير جاهز للأخطاء إذن.. هذا ما يسمعه وينكره ويرفضه ويجادله في حقائقه. لا يريد أن يصدق ما يقال عن السيد المدير العام.. لا.. ما يعرفه عن السيد.. أنقى وأبر وأقدس من كل ما يقال.. لا يمكن أن يصدق بطائر بري ساحر الألوان.. غريدا.. صفى كماء الينابيع، يمكن أن يتحول إلى خريت.. يمكن أن يصدق بجبال تتلاشى، ببحار تجف، بشمس ترفض أن تشرق، بشيخوخة تعود إلى شبابها، وشباب يشيخ فجأة.. بالموت يتمرد وبالحياة تتمرّد نحو الضد لكنه لا يمكن أن يصدق.. بالأسباب المقرّنة بالسيد المدير العام كونه بات شريكا فالأسباب تنتحر خجلا من نقائنه، والأسباب أوهى من أن تكون.. والأفضل الأفضل.. الأفضل أمر واحد ينبغي عليه حسمه.. هو أن يترك المكان.. أن يترك أوراقه وأعلامه تجف على المنضدة وحيدة.. وأن يدع ألوان صديقه.. السيد المدير العام تعلن عن أنفاسها.. تبوح لمن يحب ولمن يكره.. فهذا أفضل، أفضل تماما.. أن يخفق الإنسان محتفظا بعافية صديقه، فمن يسكت أمام ألوان الصديق العزيز التي بدأت تغرق، تغرق وهو في موقع حالم.. لم يستيقظ بعد، وليس لديه الاستعداد للاصغاء.. وجر أقدامه إلى الخارج ينوء بأثقال من الهم.

حدها.. وتطالب بالعدالة.. عدالة أن يسرق الجميع كما يشاؤون متلما يعيشون من يشاؤون..

تلك مسألة لا يفترض أن ترد في البال.. فالكل يجب أن يصل إلى قناعة تامة تقر وتعترف، أن موقعا يتيح لك فرصة أن تسرق وتملأ الأرض فسادا دون أن تجعل أحدا يكشف سر.. فهذه هي الشطارة التي لا يصل إليها إلا من كانت له بصيرة.. فالويل لك ما تغنمه وغدا عليك أن تضع حسابات مقدما.

فكر.. كيف تجني أكثر الفوائد، بأقصر وقت، بأقل جهد، بأعلى سرية.. هكذا.. راح يحاور نفسه، ويسعى جاهدا للوصول إلى نتائج، إلى أمر يعينه من إثم الكتمان، من ضجة الصمت التي فيه.

مرارا سكت.. مرارا ألوصا.. مرارا كشف.. مرارا وضع حقائق.. السكوت والاياء والكشف والحقائق كلها.. كانت تزوب وتلاشى في حكايات لاحقة مع حميمية الحديث مع السيد المدير العام.. والسيد.. السيد..

السيد.. من فرط طبيته لا يحسم.. حتى الحسم عنده لا ينفذ.. حتى التنفيذ يظل منقوصا.. حتى النقص يكبر.. يكبر حين يزعم الموظف الإداري.. أن هذا يجوز وهذا لا يجوز قانونا، ويكبر حين تدعي موظفة الحسابات.. الدقة والأمانة وتجمع كل الفضائل على لسانها.. ثم ترميها في أقرب سلة للمهملات تجدها أمامها.. يكفيها أن السيد المدير العام، يثق بها، ويقول: أنا لا أفهم في الحسابات! يكفيها.. أن يرتاح إلى ابتسامتها وإلى هاتفيها، وإلى معرفة أسرية تدعيها.. ثقلت الأمور.. الإشاعة الواحدة صارت إشاعات.. خرجت من جدران أربعة إلى فضاء الدائرة، إلى فضاءات الوزارة.. صارت تلوح في كل مكان.

والسيد المدير العام.. كان قد نسي أن الكرسي الذي يشغله.. هو مجرد كرسي.. لا يمتلئ إلا بالحكمة.. حكمة شاغله.. إما أن يكون المتكأ مريحا والجلسة مستقرة والاستئذان بالدخول.. والحذر من غضب المسؤول الأعلى.. فذلك مسألة أخرى لا يريد لصديقه أن يهدأ إليها أو يركن لوجودها.

لنكتشف نهاية السماء

عبد العزيز الفارسي *

- مكتوب عليه الموت قبل ميلاده. لست إلا طيف حلم سينقضي !
- ألا تستعذب الحلم وإن انقضى؟! ألم تؤمن بعد بمملكته التي يرتع فيها أسلافنا؟
- ألم نحرق المملكة قبل المجيء؟
- لا أظن . كل ما كان قبل الآن، لن يكون بعد ذلك . احمل قلبك واتبعني .
- هرولت هديل تجاه النجمة وفتحت بابها وركبت . نادتنني من الداخل: «تعال. تول القيادة» . حملت طائري المستكين لاحقاً بها. همست لها وأنا أجلس على مقعد القيادة : «نترك كل هؤلاء دون رقيب ؟» . ضغطت يسراها على يميني: «لا تخف. كسر القيد لا يلغي استشعارهم لسلطة علوية» . رأيته خيلاً جموحاً لا تحده الفضائات . يا لجرأتها! وحدي من يأبى كسر القيد، و يتلذذ بالخضوع. قلت: «إلى أين؟» . أشارت بيدها إلى البعيد: «لنكتشف نهاية لهذه السماء الواسعة» . انطلقت حيث أشارت. شقت النجمة دربها وسط السماء. بدأت هديل أغنية عذبة. غنّت للغفراء والأطفال، وأحلام المارة، وبؤساء الأرضفة. وهبت الكون ذهباً سائلاً بلون شعرها الناعم . فجرت الينابيع بين أصابعها وروت السماء الظامئة. ضاقت قيودي علي . شعرت بنشوة التمرد . صرخت : «طفلكي هديل، ما أروع غناها !» . توقفت عن غنائها فجأة كالمنعورة. بدت عيناها حائرتين . التفتت إلي :
- لست طفلك .
- لم ؟
- لا تجد رغباتي عندك مأوى .
- ماذا أسميك إذن ؟!
- لم تهتم بهذا ؟
- لأنك قريبة . تمتدين داخلي إلى أخصص الوجع .
- قريبة ؟! تذكر أن قلبك الآن في الجهة المعاكسة لي .

أنا وهديل في ضيافة السماء، تمتدُ بيننا الطاولة . فوقنا سماءٌ مرصعةٌ بالمجوح، وتلثمُ أقدامنا أرضٌ تنضجُ بالغواية. صامتان تتجاذبُ أنفاسنا فتيل شمعة توشك على الانتحار، يتهاوى جسدها بلزوجة . وحدها الأقدار صنعتنا هذا السماء. لم نخضع لحظةً لذلك . عشنا قروناً في قبضة الأجداد، يتقابل صوتانا وطيغانا، ومحظور على الجسدين استنشاق العيق المكنون، أو احتضان اللهفة المحمومة. قرون والأحلام تغادر مخدعينا . لا الشرق شرق، ولا للغرب اتجاهه. ارتضينا العيش بخضوعٍ يجمدُ الأطراف. حزننا لقلبيتنا مساحة من الحزن والوهم . وقبل دقائق تغيرت رواية الحياة واختلطت أصواتها . انفجرت أسارير الكون حين عرض السماء علينا الذهاب إليه وأهدانا نجمة. ترددنا وسرعان ما قررنا المجيء. اخترنا اللحظة المناسبة فانتهرنا غياب شعيرتينا وكسرنا الأعراف . سحبتنا ظلال الشك على وجوهها وألقينا بها في الظلام . وأدت هديل طفلة الخوف، وجئنا نسرد للكون حكايات الباحثين عن الحلم والهذيان. ما أروع الثورات! نحن معاً. من خلفي بحر وكائناته و وراء هديل الصحراء وسكانها. الواحة تعزف أنغاماً هائلة، تسري إلى حبال الصوت. يغني البحر، وتشركه الصحراء. تألف لا يوجد غير اجتماعنا هذا.

ابتسمت هديل، فطوت ظلمة الأرض . قالت ولعينيها بهجة العيد : «أخيراً!». تنهدتُ فهاجت الرمال وراءها. قلتُ : «وأخيراً !» . مدت ينها إلى قلبي الهش. حملته كطائر مستكين بين أناملها وغمسته في الشمع الذائب .

- هل يؤلمك ذلك ؟

- لا أعرف . لا أملك الآن أن أثالم . فات كل شيء.

- هل عدت مرة أخرى لتقتل الحلم ؟

* قاص من سلطنة عمان.

- تولى أنت القيادة وسيصبح طائري المستكين في
اتجاهك.

- هل أنت جادٌ حقاً؟

- نعم.

- منذ الآن؟

- وحتى نهاية الخضوع في أفئدة البشر.

انفجرت أساريرها. شرعنا نقتابل المواقع دون إيقاف
نجمتنا المتحركة. وفي منتصف المسافة اقتربت مني
حتى خدّني عطرها. نظرت إلى عينيها ملياً. هالني ما
رأيت. استمر وقوفي طويلاً حتى صرخت تحذرنى أن
النجمة تهوي بنا وسط غابة الغريبة الكثيفة.
قالت هديل:

- هل ستظل تتدثر بالصمت طويلاً؟ الشمعة تهدد
بالانحراح إن لم تتحدث.

- وما الذي ينبغي أن أقوله؟

- حدثني عن البحر وكائناته. صف لي اللآلئ،
اشتاقت الصحراء وهوامها لحديثك. مالك للتسور
بالصمت؟ لم أتوقع أن يتحول طبعك الثرثار إلى هذا
السكون.

ردد البحر صوته. ابتسمت:

- عيناك ...

- أعرف. مناهة. بحار. زوابع. معجزة. قبائل تتناحر.
ميدان حرب. جنة. قطعة من الجحيم. خليط لا يوصف.
كيف عرفت أنني أود قول ذلك؟
- هل تملك غيره؟

أخذتها من يدها اليمنى. كانت ناعمة تشعل الرغبات
في. اشتاقت دون تردد. قلت لها: «اتبعيني أنت هذه
المرّة». أطلقت ضحكة رقيقة قائلة: «أكون سعيدة معك
في أي مكان». انطلقنا بسرعة نبحث عن عالم جديد.
قال المساء: «حذار أن تأكل شيئاً عند الباعة
المجولين». قلنا له: لا تخف. لا وقت للأكل. ذهبنا
إلى المدينة النابضة بالحياة والألوان والأوهام. توقفت
المدينة عن الحركة لثوان حين رأته هديل. بدت الشوارع
مشدودة. والسيارات صامتة. نامت الأسواق. ثم عاد كل
شيء لحركته. امتصت المدينة وهجنا. فتننتا الألوان
والملابس الجميلة. هلل كل شيء لنا. سمعنا هتافاً
باسمينا، وتصفيقاً حاراً لكل حركة منا. قلت لعيني

هديل: «ما رأيك بعالمي؟ ألا يقترب من الخلود؟»
قالت عيناها: «مازلت أبحت». ألقينا أقدامنا وسط
الزحام. تجولنا في السوق حتى شدنا نداء بائع ينادي
من زقاق بعيد. تثبثت أطراف أصابعي بيد هديل
واتجهنا نحوه. قال البائع: «المدينة وهم. الزقاق وحده
يصنع المدن. ومن لم يجرب طعامه لم يجرب الحياة».
قلنا: «لا نملك أن نشترى أو أن نقرر. للمساء رغبتنا». رفع
البائع طبقاً من أطباقه: «جربوا. لن تنسوا الملايين
الذين يعيشون بين أرقة النسيان». أيجوز كسر التردد
مرة أخرى؟ قلنا لنفسينا: «حين تعرف الأقدام الطريق،
لا مناص من خلق الخطى». حين أكلنا من الطبق بدا لنا
حزناً فلفقنا نخصف عليه من ورق اللحم...

عاودت هديل سؤلها بصوت عال:

- هل تملك غير ذلك الكلام؟

- أظن ذلك!

- قله إذن. لقد رحل البحر. وتبعته الصحراء غاضبة لم
يبقى على هذه الأرض سوانا

- أخشى غدر العشرة. لا أملك الهرب من المصير. ولا
أملك صنع المعجزات

- لا تحاول إخافتي. وجدت درياً للحلم ولن أعود.
أصابعي لا تعرف التراجع.

- ألن يضرموا لنا النار؟

- لا أظن. كن معي وليسقط العالم من وراء الهذيان.

- إذن سأقول.

- قل.

- هديل أنا..

- أنت ماذا؟

- أنا..

هاج المساء فجفت مياه الواحة. ارتعشنا فانتحرت
الشمعة.

أنا وهديل في ضيافة المساء. فوقنا سماء مرصعة
بالجموح، وتلثم جسدنا أرض تنضج بالغواية.
صامتان نتجاذب الأنفاس..

قنص

يحلم باقتضاض آخر

عبدالإله الصالحي *

- ١ -

بمشية تستهزئ من مومسات الواجب وتحقر علنا طائلا لذاتهم المستعملة. وعيه بالمشهد أضحي عضويا لحد أن كل هذه الفخاخ المبتوثة هنا وهناك لا تبتز منه ولو التفاتة متقززة. هكذا يصنع من تأففه ملاعبة تأجج توقه للحم آخر بعيدا عن عملية المذي في محيط آسن. في صلب اختلافه الشجاع يريض نهوض حقيقي هدف رمايته برية تزيد من شساعتها رعدة المجهول القصوى: يخلو مخيلته من أي براءة تنساق بفكره الى ميتة رخيصة، يقصد مسالك الحب الوعرة ويرتكب الجرائم تلو الأخرى مطيحا بالفيتشيات والاستهجمات والتراكيب المعطلة التي تلح على استدرار وده محولا مجرى النزهة الى مغامرة تلتهم كل ما يقترح عليها من صور تشيئية.

- ٤ -

المغامر لا يؤمن بالصدقة المخمرة بمساحيق الوفاء ولا بالحب المزين بالاخلاص ولا بالخيال المتباهي بالواقع. ومن يختار الجريمة يدرك ببساطة أن الاسراف بطبيعته يمسخ الكل الى نقيضه والنقيض الى ضده في هجمة وحشية لا تهادن. نستطيع الآن تعريف النكرة بشكل استثنائي: المبدع بخياراته المفرطة لا يتردد في تذيير مخزوناته تخيلا وواقعا. وهو في غالب الأحيان يصرف من كينونته ذاتها كي يتحدى أخلاقيات المقايضة المحنطة بحيث ان القواميس ذاتها أصبحت تتكفل بالقتل واعدة الضحايا بحياة أفضل على غرار رغد المومياوات في كنف المتاحف.

كل كتابة تتضمن بالرغم من أنفها حركة إيريسية تتفاوت درجة حرارتها حسب نية الذات الكاتبة. أحيانا ننسى أن قواعد النحو والإعراب متواليات رياضية تتوخى تنظيم هذه الفوضى الشهوانية التي تندفع بحدسها لغة الشاعر الى حتف سيورته الانتشاء، إن هاجس أي قاعدة في أي سياق، لغويا كان أو مجتمعا، هو كبح النهوض، ترويض الإندفاع وتكميم الطوفان لتحقيق نوع من التوازن يضمن للمساعد استمرارية واقية من شرور التغيير ولعنات الشهوة المفرطة.

- ٢ -

هكذا كلما يدخل مشروع ابداعي ما النسيج اللغوي يجد نفسه مجرورا الى نزهة قسرية في شارع عمومي تصطف به محرمات متبرجة تستमित للإيقاع بشحنته، وكسر انتهاضه بمصالحة جنسية عادية تحلب منه كل قدرة على التوغل في مساحات مجهولة وجاهلة بمواضعات التعليل المعهر للذة، إذن في بضع لحظات يفرغ المشروع الإبداعي جرابه من احتمالات كانت قبل قليل تحلم باقتضاض مغاير ويستمر في نزهة لا تعد بشيء.. هكذا يضيع الشعراء بأثمان بخسة، عندئذ تنتهي الكتابة التي لم تبدأ قط ويهرول ببراءة حمل وديع الى حظيرة يقات قاطنوها بغناطهم وتسمى أحيانا الحادثة.

- ٣ -

ماذا لو ارتدى مشروع ابداعي، وهو دائما نكرة، قبعة مجرم حقيقي وجال في شارع الكتابة العمومي

* كاتب من المغرب يقيم في باريس.

المرثي والاستهزاء بانعكاساته الرثة. فتح للصنابير كلها لعل الماء يعترف. الصياد الحقيقي لا يحتاج حملقات المشاهدين وهواة الفرجة كي تبتهج صنارته، ولهذا فالقصيدة بحاجة للشاعر ولعلمه أشد مما هي بحاجة لانتظارية القارئ أو أي شاهد آخر في ديكور السياق.

- ٨ -

أحيانا تعرج الكتابات المناضلة على العبارة، هذا العربي المقتن والمقتن في آن، كي تفضح السائد كمن يعاقب الماء لسيلانه من الأنابيب، أو الأشجار لعدم خدشها للسماء، هكذا يضافح الغث السمين في كرنفال البراءة وهو خطأ يعادل هفوة سكير قضى عمره في انتظار الانجاب دون أن يدري أنه كان يجامع عشرته من الخلف. سنتيمتر بسيط يفصل بين الهوتين، لكنه غير كاف لتبرير الزلة. إن لعن البيولوجيا، الركض في «الروض العاطر» أو استنساخ (...) كلها علامات تنحرف بالقلم الى بياضات مغشوشة.

- ٩ -

غالباً ما تتبجح الأدبيات السائدة بـ«لذة النص» وكأن القراءة دخول مخملي الى حمام تركي لارضاء الأعضاء والتمتع بايقاع شهيق المؤنث السالم، في حين أن القصيدة توجد بقدر ما تلذغ، واللذغة بسمها الحازم لا تعادل اللذة إلا اذا تماسست بمخيلة مازوشية مريضة. لماذا انن يتم اسقاط نظرية الارتقاء على الكلمات، هذه الحيوانات الكاسرة التي بغيابها تنقرض الغاية؟ الكل يصفق بغيا لجرمة الارتقاء باللسغة من مرجح الأدغال الى زرائب الحضارة ومخلوقاتها التقدمية الأليفة. ربما الانتحار الجماعي للدلافين بالهواء ما هو إلا صرخة احتجاج مفرطة ضد مسرة الإنسان في اتجاه يجعل من الشعر تناقصاً أعزل في محيط الهدنة المدجنة.

في مغامرته الكتابية يسعى المبدع بتفان الى اغتيال علاقات القرابة المستشرية بين الكلمات والتي تمثل المترادفات جانبها الأشد فضائحية واستهتارا بحق التفرد. لهذا فغالباً ما تنحر الكلمة أختها عند حضوره وتتلذذ بالاستمناء على رفاتها. كما أنه يلزم الجمل على خنق بعضها البعض ويزرع الشك والبغض بين الفكرة واحتمالات انبطاحها على البياض بسلام حتى لو استدعى ذلك كبح التناسلات المجازية وأدوات التشبيه الرخيصة، الكتابة سماء القلق ووقاحته في آن.

- ٦ -

الفعل الجنسي لا يمكنه اختزال المشهد الايروسي الذي لا يستوي إلا على جثة الواجب الجنسي ودم نتائجه التناسلية الأليفة، المغامر يلبي دائماً نداء الوحشي المطمور في أمعاء المخيلة ويغذيه بمركز النشوة الحارقة في تضادها مع غنائية القلب الجوفاء، لذا فالبناء الايروسي يعلو بقدر ما يفتك بالعواطف وسائر المواويل الممجة للذوبان السهل: القلب شاعر جبان. أما الايروسية فهي مسلك تنيره علامات استفهام تفضي بالكتابة الى حيث يجب أن تكون، برزخ تنحل في وحله مجمل ما ابتدعته اللغة من علامات تكلمت بسبب أحوال الطقس المتأدب.

- ٧ -

ثمة قوم يأتون القصيدة، كتابة أو قراءة، من تلال الملل بحثاً عن زريعة ما لبعث ما تهدل تحت ملابسهم الداخلية؛ مواعيد عادية لاجترار أهات المكبوت ودغدغته بدل بتره، الكتابة الايروسية لا تتوخى أحداث الأثر بجماليات الحب من أول نظرة أو بشعريات الستريتيثز التي لا تلهم سوى المصابين بعقدة الحجاب البصرية. انها، ورغم اشتمزاز البعض، تدريب مستمر على رؤية لا تكف عن الاحتفال بصرع



أوكتافيو بات

مديح النفي

ترجمة: محمد المزدوي .

الآن ماض وحاضر. إنه شبح أيقظنا للتو، إنه حضور يسائلنا، حضور سري، خفي، منسي أو مدفون، ولكنه ينبثق فجأة مع عنف كشفة غيب. ونحن نتحدث مع هذا الواقع (الهندي) فإننا نتحدث مع أنفسنا.

إن التوتر بين الكونية والمكسكة Mexicanite هو نتيجة لعلاقتنا المتناقضة مع الحداثة، مع قيمها ومع سراباتها، أود أن أبين أن هذا التوتر ليس صراعا، ولكنه موهبة مزدوجة. إنه النتيجة الطبيعية لتاريخنا، وعلى كل حال فإن نفس التوتر يظهر في كل الآداب الأمريكية، بما فيها أدب الولايات المتحدة. ولا شيء يثير الدهشة لكون كل الكتاب المكسيكيين أظهرها وفاء لهذه النزوة المزدوجة، فكلهم أرادوا ومازالوا يريدون أن يقولوا ما بحوزتهم، ويقولوا بأنهم الوحيدون الذين يستطيعون قوله، حقيقتهم المتفردة.

ولكنهم، وبموازاة مع هذا، بحثوا جميعا ومازالوا يبحثون عن نقطة التقاطع بين الكلام الكوني وبين أصواتهم الخاصة، بين زمنهم والزمن الذي يعيشه باقي العالم. إن كتابنا أرادوا أن يكونوا حديثين، وأفضل كتابنا نجحوا في هذا، أضيف بأن بعضهم أيضا نجحوا بصعوبة في العثور على حادثة بدون تاريخ، وهي الحقيقة التي تستحق الاهتمام. غير أن حادثة الآداب المكسيكية في هذه الساعة تطرح علينا قضايا وتجعلنا نواجه وضعا لم يعرفها ويصادفها سابقونا. فالحداثة بالنسبة لهم كانت

تميز الأدب المكسيكي منذ أصوله بميزتين اثنتين تبدوان متناقضتين، واللذان، مع ذلك، تشكلان هذا الأدب، وهما النزوع الكوني والإنجذاب نحو واقعنا المتفرد. الجذور والأجنحة، ومثل كل الآداب الأمريكية الأخرى - سواء كانت مكتوبة بالانجليزية أو الإسبانية، بالبرتغالية أو بالفرنسية - كان في البداية حوارا مع تقاليد الوطن الأم (الميتروبول)، وهي أسبانيا فيما يخصنا نحن، إسبانيا التي كانت تعيش حينها عصرا متألقا ومشرقا.

وهذا الحوار تحول، سريعا، إلى حديث متعدد ومتحمس مع باقي الآداب الأوروبية. وهي علاقة قوية جدا تحولت أحيانا إلى جدالات وإلى قطائع (ج. قطيعة)، وأحيانا أخرى إلى مونولوجات وإلى مغامرات متفردة. إن كل هذه التغيرات وهذه التقلبات بينت هذا النزوع المزدوج الذي يقسم أدبنا، والذي يوحد مع نفسه في نفس الآن: حب الكوني وإرادة العودة العنيفة إلى فقرده الحميمي وفي الانصهار فيه. هذه الثنائية كانت حاضرة لدى «صور خوانا إنيس» دولا كروز «أول كاتب عظيم في قارتنا: شعرة ينوس بين باروكية القرن الثامن عشر الثري بالذكريات الكلاسيكية واللغة الشعبية، وأما العلامة الأخرى المميزة للأدب المكسيكي فهي الحضور الثابت والمستمر، وإن أحيانا بصفة مستقرة، للوقائع غير الأوروبية لبلدنا. إن الواقع الهندي (الأحمر) بالنسبة لنا هو في نفس

* كاتب ومترجم من المغرب يقم في باريس.

«أمنية»، وهي بالنسبة لنا حقيقة، ولكن خوفاً من التعرض للافتراض من قبلها، فإن علينا مواجهتها وتخطيها.

إن ركود الأدب المعاصر هو سر شائع. سر موهوب بوجود في كل مكان والذي يتحدث بلغات عديدة. قلت «ركود»، ولم أقل انحطاطاً، لأنني أعتقد أن الأمر يتعلق بعجز عابر، ومن الصعب تحديد أسبابه، ولكن ليس من كبير مجازفة الاعتقاد بأنها تمتزج مع الأسباب التي تشل حضارتنا في نهاية هذا القرن الشفقي (أي القرن العشرين)، إننا نعيش استراحة تاريخية، سأذكر، بإيجاز، بعضاً من أعراض مرضنا.

إننا نقرأ كل يوم تقارير ومقالات وروبورتاجات عن حدث مركب: بمقدار ما تتشعب التربية، وبمقدار ما تختفي الأمية، فإننا نلاحظ أن اهتمام الجماهير الحديثة بالقراءة في تضائل، إن هذه المجافاة التي تتمشى أحياناً مع المعارضة، تؤثر خصوصاً على ما نسميه - أجهل لماذا - بـ«الجاد»، كما لو أن «ارسطوفان» و«يوكاس» و«رابليه» و«سيرفانتس» و«سويغت» كانوا أناساً «جديين» إننا نقرأ كل يوم أحكاماً وقرارات حول انحطاط الأجناس الأدبية. أحياناً يتعلق الأمر بالرواية، وأحياناً أخرى بالقصة القصيرة، بالمسرح أو المقالات النقدية، ودائماً بالشعر. وهذا الأخير صدر عليه الحكم بالبطلان. إدانة غريبة: هل تخيلنا فقط ما كان يمكن أن يكون عليه أدب القرن العشرين دون «ريلك» ودون «فاليري (بول)» بدون «بيتس» أو «مونتال»، دون «نيرودا (بابلو)»، دون «بيسوا (فيرناندو)»؟ إن البعض يفسر ندرة الأعمال التجديدية بسبب الإعياء: بعد كثير من أجيال القطائع والاختراعات، بعد الكثير من الثورات الجمالية، وكثير من القصائد ومن الروايات التي حرمت مفهوم الأدب نفسه، فإن استراحة ما، هي شيء طبيعي. ومن أجل استعادة التنفس فيجب التوقف لحظة ما. والبعض الآخر يتهم الحكومات والتلفزة والتسليّة المتعددة الجنسيات: فتحت العلامة

المميزة الكاذبة لـ«الثقافة الشعبية» يمنح هؤلاء للجماهير الاستعراضات والتسليّة التي تعتبر المعادل الحديث لسيرك «روما» ومدرجات/ ميدان القسطنطينية.

لقد ذابت معظم هذه الانتقادات، ولكنني أعترف أنني لا أرى جيداً كيف يمكننا مداواة هذه الآلام التي تدينها هذه الانتقادات دون إصلاح شامل للمجتمعات المعاصرة. إن هذه الآلام يمكن تفسيرها، في الواقع، بواسطة الطبيعة ذاتها لحضارتنا، من المؤكد أننا نستطيع تصحيح الوضع بعض الشيء، مثلاً عبر تحسين دراسة «الإنسانيات» والأدب في مدارسنا وجامعاتنا. إننا سوف نستطيع، بصفة نشطة، أيضاً معارضة ومواجهة التلاعبات والمضاربات الشاذة، السياسية والتجارية، التي تمارس اليوم تحت قناع كلمة «ثقافة». يوجد كثير من ردود الفعل الحيوية، ولكنها ليست كافية.

البلاهة التي تحاصرنا.

من بين كل الانتقادات التي يمكننا قراءتها، نجد من يحيل إلى الصعوبات التي يواجهها العديد من المؤلفين حين يرغبون في نشر مؤلفات، نسميها بشكل تلطيفي، «صعبة»، حين لا ننعتهما بسمة تنحيرية: نخوية. ومنذ ظهور المطبعة، والعلاقات بين المؤلفين والناشرين كانت في نفس الوقت مضطربة وضرورية: فعلى الرغم من شجارات الطرفين التي لا تتوقف فإنهما لا يستطيعان أن يعيشا أحدهما دون الآخر. إن المنطق الذي يحكم نشر الكتب هو منطق السوق: إنني أضيف بأن هذا المنطق لا يمكن أن يطبق بطريقة آلية على هذه العملية المعقدة والدقيقة التي تتعلق بتأليف كتب ونشرها وتوزيعها وقراءتها. إن الأدب لا يهتم ولا يبالي بقوانين السوق. إن هذه اللامبالاة تحولت، أحياناً، إلى تمرد - وهذا التمرد شكل جزءاً من تاريخ الأدب في القرن العشرين. وبطبيعة الحال لا أدب من دون ناشرين. لكن ليس العدد (أو الرقم) هو الذي يحدد قيمة الأعمال الأدبية. قال «مالاميون» (جمع،

مالارمي: الكاتب الفرنسي الكبير) ليسوا بأقل قيمة وأقل حاجة من «زولا». إن منطلق السوق يدفع الناشرين الى مضاعفة منتجاتهم: وبالتالي يقودهم إلى توحيدها. إن الأفضل هو نشر أكبر عدد من النسخ من كل كتاب، وأن يكون كل كتاب في آن واحد جديدا ومشابها للكتب التي سبقته. إنه سر الكتاب الأكثر مبيعا: إنه منتج جديد ولا يوجد اختلاف فيه عما سبقه من كتب إلا في الظاهر. وفي الحقيقة، وبعيدا عن أن يكون مختلفا، فإنه لا يفعل سوى تكريس وتأكيد ذوق اليوم والموضة السائدة. إنها جدة غير مؤذية وغير مضرة بشكل كامل، والتي قمنا من أجلها بتبريد الأسنان وقطع الأظفار.

إن العلاج الوحيد الذي يأتيني الى الذاكرة، أمام هذه الوضعية، هو الرهان على تعددية الأذواق والأهواء والنزعات. وكى نستعمل عبا... فإننا نقول يجب تنويع السوق. وإذا لم تكن سريد فقط تحقيق صفقات رابحة، وإنما انقاذ الأدب من التجمد الذي يتهدده، فيجب الاعتراف بوجود أقلية وتشجيعها. إن الأقلية هي سر الصحة الأدبية. وإن أنجزا على القول، إنها صحة حضارتنا. إن العلاج الذي اقترحتة للتو يتعلق، في الأساس، بتجديد الروابط والصلات مع التقاليد الكبيرة للناشرين في العصر الحديث منذ القرن الثامن عشر. وكيف يمكننا أن ننسى أن وجود أدبنا لا يدين فقط لعبقرية أو موهبة كبار شعرائنا وكتابنا، ولكن أيضا لعمل العديد من الناشرين الجسورين والأذكياء؟ إنهم هم الذين خاطروا بنشر أعمال شاذة، والتي كانت كثيرا ما تتحدى الرأي العام، وذوق وأخلاق الأغلبية، والكنائس والحكومات، ولحسن الحظ فإن هذا التقليد مازال حيا، ويفضل هذا التقليد، فإننا لن نتعظ، كلية، بهذه الموجة الكبيرة من الغواية التي تحاصرنا. ولكن هذا التقليد مهدد من قبل الإشهار واتحاد المؤسسات المالية الكبرى وصناعة التواصل والتسليّة والمال واللامبالاة، حينما لا يكون مههدا من تواطؤ

الحكومات، إننا نحتاج، الى ناشرين من هذا المعدن، جسورين وعشاقا للأدب ومصريين على تحمل المخاطر.

وسيكون خطأ لا يغتفر، ونفاقا، ألا نضيف أننا نحتاج، أيضا، وبدرجة خاصة، الى الكتاب. يجب أن نعيد ربط الصلات بتقاليد آداب القرن العشرين الكبرى. ليس من أجل تكرارها، ولكن من أجل تتبعها ثم تطويرها. إنني لا أفكر في لقبة أسلافنا المباشرين، ولا في الأشكال التي ابتدعوها: لماذا إعادة انجاز ما أنجز بطريقة جيدة - ما الفائدة إذن؟ لا، إنني أؤكد أنه يجب العودة الى اندفاعهم وزخمهم الأولي. إن أدبهم لم يكن لا بذينا ولا تقاليدياً، ولكنه كان، على العكس، نقديا، خاليا من الاحترام، وعنيفا وفي الغالب كان معتقدا وصعبا. إن الكلاسيكيات الحديثة لم تهان وتغدغ الأذواق، المسلمات ولا أخلاق قارئها. إن أقوالهم لم تكن تستهدف التهذبة، وإنما الإقلاق والإيقاظ. لقد كان أدب كتاب لا يخافون أن يجدوا أنفسهم وحيدين، والذين لم يلهثوا، واللسان ساقط خلف «الهاء النجاح» (الكلية)، لقد كانت مهنة الكتابة بالنسبة لهم مغامرة في مواقع لم تكتشف بعد، ونزولا الى قعر اللغة. لقد منحونا درسا في ضبط النفس ورباطة الجأش، وأيضا في الشجاعة وفي التجرد. ولهذا السبب فأعمالهم مازالت حية. إن علينا نحن، كتاب اليوم، أن نتعلم من جديد هذه الكلمة القديمة والعتيبة التي طبعت بداية الأدب الحديث: لا. لقد أخذت دوما بأن الشعر- حتى الأكثر قتامة، الذي يولد من القفضاعات ومن الكوارث- يتحول، دائما، إلى الاحتفال بالوجود. إن أسمى رسالة للكلام هي مديح الوجود. ولكن قبل كل شيء يجب أن نتعلم قول: لا. إنه شرط شرفنا. وبعدها ربما، نستطيع التلفظ بكلمة: نعم كبيرة، والتي بواسطتها نقوم، كل صباح، بإلقاء التحية على النهار الذي يولد.

«الوصية» لراينر ماريا ريلكه

في ترجمة وتوليف شربل داغر



عمر شبانة *

نفسه هو من أعطاه عنوان «الوصية» وهو النص الذي كتبه عام ١٩٢٠ ولم ينشر حتى عام ١٩٧٤، أما ترجمة حياة: توليف نصي»- عنوان الكتاب الثاني- فهو من وضع داغر الذي جهد في ترجمة رسائل متبادلة بين ريلكه من جهة، والشاعرة الروسية مارينا تزفيتاييفا، والشاعر الروسي بوريس باسترناك، من جهة ثانية، وعمل على اقتطاف ما يصلح منها لكتابة «قصة علاقة» بين الشعراء الثلاثة، وخصوصا قصة العلاقة بين تزفيتاييفا وريلكه، معتمدا أسلوبا خاصا في الترجمة والتوليف، يقوم على فهم خاص لهاتين العمليتين.

فهو، في الترجمة، ينطلق من المعنى المتمثل في عملية

بعدما يقارب خمسة عشر عاما على إصدار كتابه «العابر الهائل بنعال من ريح»، الذي اختار فيه مجموعة من رسائل رامبو، وأدخل عليها مواد من كتب أخرى، تتناول جوانب من حياة الشاعر في الفترة نفسها التي تناولتها رسائله، فيما يشبه عملية إعادة التأليف لمقطع مهم من شخصية الشاعر الفرنسي المتشرد، ها هو الشاعر والناقد والمترجم شربل داغر يقدم على خطوة شبيهة، فيتناول الشاعر (راينر ماريا ريلكه)، في كتاب يحمل عنوان «الوصية» وينطوي على «كتابين» مختلفين ومتشابهين في آن. فالكتاب الأول كان ريلكه

* شاعر وناقد من فلسطين.

«التوسط» (بين نصين/ لغتين)، وليس «النقل» من لغة إلى أخرى، ويجمع إليها ما عبرت عنه الشاعرة تزييتايفا، في إحدى رسائلها إلى ريلكه، بقولها عن الترجمة إن أفضل ما يعبر عنها هو ما تتضمنه الكلمة الألمانية (Nachdichten) التي تعني «تتبع طريق شاعر، شق الطريق عينها التي سبق له أن شقها و.. إعادة شق السبيل فوق الخطوات التي غمرها العشب للثو»، وكانت عبرت عن المسألة، في الرسالة نفسها، تعبيراً شعرياً حين قالت «أرغب، اليوم، بأن يتكلم ريلكه عبري. هذا ما نسميه في اللغة الاعتيادية الترجمة (-).» هكذا أنقل ريلكه إلى الروسية، كما سيقوم بنقله بدوره، يوماً ما، إلى العالم الآخر». كما يضيف داغر، إلى هذه المعاني، معنى الترجمة في العربية، أي النقل من لغة إلى أخرى والابلاغ (النفسي والخباري وغيره)، عن آخر، وربما عن الذات كذلك (ترجم عنه: أي نقل أمره)، كما تعني كذلك «سيرة» شخص، مثل «ترجمة حياة» وغيرها.

وفي التوليف، يستند داغر على معرفته بالشاعر، بوقائع حياته وبأنماط كتاباته، كما يستند -أساساً- على معرفته بما يسميه الوقوع على «المبنى الحواري» الذي نهض عليه الكتاب الأول (الوصية)، بما يسمح بالتوليف في الكتاب الثاني (ترجمة حياة). وهو -نفسه- ما يسمح بخلق روح مشترك بين الكتّابين، رغم اختلافهما الكبير في الأصل، لجهة أسلوب الكتابة وشكلها والغرض منها والدافع إليها. فـ«الوصية» التي كتبها الشاعر تحت وطأة إحساس باقتراب النهاية، وخشية من انقطاع الحياة والشعر، بعد انقطاع حقيقي عن العمل على كتاب «المراثي»، في أثناء الحرب العالمية الأولى، الوصية هذه هي كتاب من تأليف ريلكه نفسه، وقد كتبها لتكون نصه الذي يعبر عن أزمته وخشيته، أما «ترجمة حياة»، فرغم اشتغالها على الرسائل من الشاعر وإليه، فإن جهد الترجمة والتأليف (الاختيار والحذف والتنسيق...) يجعل النص عملاً جديداً غير الذي كانت عليه الرسائل.

من هنا، يبدو عمل داغر هذا، وصنيعه عموماً -ويصرف النظر عن الدقة في اللغة، الأمر الذي لا أدركه أنا، إذ لا

يدركه إلا من يعرف اللغة التي تمت الترجمة عنها، فضلاً عن اللغة العربية المترجم إليها- فوق ما تعودنا من الترجمة والتقديم في تصنيع المترجمين العرب، أنه توغل في النص، وحضور للمترجم- المؤلف الثاني فيه، بقدر ما يكون النص (الأصلي) حاضراً في روح المترجم وفي وعيه، ويقدر ما هو المترجم مهياً ليكون صاحب نص، وليس مجرد ناقل/ أو وسيط.

هذا فيما يخص العمل الذي قام به المترجم- المقدم، فماداً عن نص ريلكه «الوصية»، وعن رسائله إلى تزييتايفا، ثم ماداً عن رسائلها هي إليه؟ ماذا عن العلاقة التي جمعتهم رغم أنهما لم يلتقيا أبداً، ولكنهما كانا على وشك اللقاء، وكانت الرسالة الأخيرة من تزييتايفا تلح على اللقاء، وتقترح زمانه ومكانه، لولا الموت الذي داهم ريلكه؟

الوصية

يستعير ريلكه، لافتتاح نص الوصية، عبارة جان موريياس «إلا أنني أتهم خصوصاً من يتصرف ضد إرادته»، وهو، في ذلك، لا يفعل أكثر من تصوير حاله هو مع هذه الإرادة- إرادته- التي اغتصبت حين أرسلوه إلى الجبهة، وفرضوا عليه خوض الحرب. وما هو، حين اختار أن يعتكف معتزلاً، يصرخ «سكينتي تخربت»، لسبب أقل هولا من الحرب بكثير، سبب قد يكون سخيفاً لأي إنسان عادي، وهو أن البناء المجاور له تحول إلى «منشرة»، وهي تعمل منذ عشرة أيام، محدثة طنيناً ودويماً من دون توقف». وإذا كان يبدو معتزلاً هنا، فهل هو كذلك حين يعلن، في تساؤل، وربما في حيرة «العاشقة»، التي لا تعترض طريقه، أو تكبحه، أو التي لا تحول مساره إلى استراحات الحب، أمي موجودة...؟ أه! لو كانت موجودة، لكانت أعانته؟

ما الذي كان يريده هذا الشاعر، حبا وحرية مطلقة في آن؟ هذا المستحيل إذن؟ ولكنه مطلب المبدع، الشاعر الذي لن يتخلى عن إبداعه حتى من أجل الحبيبة.. فالفنان هو «من الذين تخلوا، بفعل طوعي، واحد

وإنه ليبود غريبا عن نفسه غربة كبيرة، حين يجد نفسه هذه بين ذراعي المرأة التي يحب فلغربة هذه تجسد في صورة التخلي عن النفس، وفي التحول شخصا آخر غيره هو «إذا تخليت عن كل شيء، عن كل ما يؤلفني، وأسلمت نفسي في صورة عمياء، كما أُرغب أحيانا، إلى ذراعيك، وضعت - فإن واحدا آخر تخلى عن نفسه هو الذي يمسك بك: لا أنا، لا أنا!».

هذه الخشية من الاتصال والتواصل، عبر التخلي عن النفس، تتراقق مع رغبة عالية في العزلة، عزلة يعتقد الشاعر أنه خارجها لا يستطيع أن يكون سيد نفسه، لماذا؟ لأن غايته الحقيقية في الحياة، وفي الحب حتى، هو أن يكون راضيا عن نفسه، وهو لا يكون كذلك إلا في العمل «في عملي» يقول. ولذا، ومادام لا يقوى «على التخفي ولا على التبديل» فإن كل ما يتمناه، بل يصلي لأجله، هو أن يجنبه من يحبونه ذلك التواصل الذي يجعله فاقدا نفسه. وعلى الآخرين، الحبيبة وكل من يحب الشاعر، أن يراعوا هذا الجانب، وألا يسيئوا معاملته من أجل سعادتهم، وأن يعينوه على تنمية السعادة العميقة والمتوحدة في نفسه وهو يفترض أن كل من أحبه يدرك هذه المسألة فيه، ويملك أدلة كبيرة عليها.

ترجمة حياة (توليف نصي)

يطلق شريل داغر على القسم الثاني من الكتاب اسم «حياة بالمراسلة»، معتمدا - كما يقول - تدبيرا كتابيا «أناحه لي كون المواد التي يعتمد عليها لم يتم ضبطها وتبويبها في كتاب، في عنوان، من أي من الشعراء الثلاثة المعنيين بها، أي راينر ماريا ريلكه وبوريس باسترناك وماريينا تريفيتايفيا، في حياتهم، وألا تنفيذنا لوصية أحدهم أو ثلاثتهم بعد وفاتهم. ظلت الرسائل بذلك نصا «مفتوحا» إذا جاز القول، على الرغم من جمعها لاحقا، بعد عدة عقود على تبادلها، في كتاب صدر بالفرنسية في عام ١٩٨٣م عن دار غاليمار». ويعود المترجم ويذكر، في تقديمه النص الثاني هذا، أن ما ذكره في مقدمة الكتاب العامة،

ومحتوم، عن الريح والخسارة». وفي مسودة رسالة يكتب «لو كنت حرا، لو لم يكن قلبي عالقا مثل كوكب بعلاقات الفكر غير القابل للدهش. لكانت أعلنت كل كلمة معروفة، هنا، بوصفها مقاومة، رفضا وشكوى، مجده، ولكانت أعلنت العصيان لصالحك، والتأييد والانذاعة صوبك - للموت والانبعث فيك».

فالحب، مثل الحياة (والموت)، ومما مثلا الابداع، ينبغي أن تكون جميعا سبيلا للانبعث، لمزيد من الحرية والاتصاف بالذات الحقيقية. والشاعر واضح في فهم علاقة الحب، وفهم ذاته داخل هذه العلاقة، ف«يقدر ما تبدل الحبيبة اتجاه كل حدث صوبها، أتوقف عن أن أكون حقيقيا». ويذهب أبعد من ذلك وهو يعتقد أن «أسوأ السجون هو الخشية من إيذاء من نحب». لكن هذا لا يعني سوى الخشية من الآثار المدمرة للحب. فهو، إذن، يريد «الحب المطلق، من دون أن تخدشه الآمال، الانتظارات، وطلبات هذا القلب الذي، من فرط خشيته من الفقدان، يبدو عاجزا عن امتلاك سعادته». هو يريد هذه «السعادة»، مهما كان السبيل والثمن، السعادة التي تتألق بفعل الابداع أساسا، لكنها قد تتطلب حبا غير الحب المطلوب.

ويظل الشاعر والإنسان في ريلكه، كأنهما كيانات مختلفان، يقاوم الواحد منهما الآخر، فالأول يشناق ويشتهي ويحتاج، والآخر يقاوم ويرفض ويعتزل. ويستمر التردد هذا بين الكيانين إلى حد السأم «كم أنا سئم لاقامة هذه الأنغام المضادة لتطاولات الحب»، والصراخ بياس ربما «أين هو هذا القلب الذي، بدل أن «يوجهني» صوب هذه السعادة المتقلبة أو تلك، يدعني اهيب له، «هذا» الذي ينبس دون توقف؟». وهو في مسعا وغايته، مهما تغيرت عباراته، تبقى أسئلته الكبرى تدور في مجال الحرية التي تعني له أشياء كثيرة، وترتبط - أيضا - بأمور عدة، فيصرخ - أو يهمس «إلى أين الذهاب للغوز بالحرية؟ إلى أين للغوز باعتدال مزاج وجودي الحقيقي، وبالبراءة التي لا احتمال فقداها طويلا؟».

وحيث تعرض تزفيتاييفا، برجاء وإلحاح، مسألة اللقاء، فإن ريلكه، وعلى خلاف ما تعتقده من «حصول الاندغام»، يعلن خوفه من «الخطوة الأولى» تجاه هذا اللقاء، فهو في حاجة إلى معونة خاصة للغاية، ونجده وفق احتياجاته هو، الأمر الذي يجعله لا يرفض اللقاء، لكنه يتردد في تحديد زمانه ومكانه. وفي الأثناء، يخوض الشاعر والشاعرة في بحر النقاشات الشعرية والإنسانية، فتبدو الرسائل بينهما صدى لقاءات تتم في الحلم، تعويضاً عن اللقاء في الواقع. وكأن عبارة الشاعرة «يعيش الحب من الكلمات، ويموت من الوقائع»، هي في العمق، أكثر من تبرير لعدم تحقق حلمها بلقاء الشاعر. وحين تحس الشاعرة بما تعتقد أنه هروب الشاعر من الالتزام بأي شيء تجاهها، تطالبه بالمبادرة «سأكون في هذا المكان أو ذاك، بعد أسبوعين، فهل تأتيت؟.. يجب أن يصدر هذا الأمر عنك». وكأنما شعرت بانتفاض كبريائها، فقررت أن يبادر هو إلى تحديد زمان اللقاء ومكانه، لا أن ينتظر المزيد من الإلحاح من قبلها؛ وفي الرسالة قبل الأخيرة (فالأخيرة هي التي كتبها له بعد موته) تكتفي تزفيتاييفا - على أثر عدم تلقيها رداً على رسالتها - بالتعريف بعنوانها والسؤال «هل تحبني بعد؟». وكما كان شعورها بالفقد عظيماً حين علمت بخبر رحيله، فكتبت له رسالة تبدو فيها غير مصدقة، ولا تريد تصديق رحيله، مؤمنة أنه يقرأها من دون بريد، وتدعوه أن يكتب لها، وتضمني له - رغم ذلك «مشهداً باهراً للعام الجديد في السماء» (مات ريلكه فجر اليوم التاسع والعشرين من كانون الأول ١٩٢٦).

هذه هي أبرز معالم الكتاب الذي يقدمه شربل داغر، ويزوده مقدمات ذات قيمة، ومجموعة مفيدة من الهوامش التي لا غنى عنها، وينتهي بنبرة عن حياة كل من الشعارين تنطوي على المفاصل الأساسية في حياتها/حياتها.

أنه من أجل انجاز كتابه هذا استعمل مقاطع من رسائل بعينها، وليس جميع الرسائل المحققة في الكتاب الفرنسي المذكور، وذلك كي يتمكن من حيك «الحكاية» التي يريد. ومع ذلك فإن القارئ سيلحظ - بلا شك - أن داغر قد استبعد باسترناك ورسائله بشكل يكاد يكون كاملاً، وركز جهده على صوغ القصة الغرامية - الإبداعية بين ريلكه ومارينا تزفيتاييفا، من خلال رسائلهما المتبادلة. مبرراً هذا (التغيب) لرسائل باسترناك، في كون باسترناك نفسه الذي تدبر المراسلة بين الشاعر والشاعر، قد أبعد عن هذه المراسلة لبعض الوقت، بل ولدت مشاكل بين الشعارين الروسيين (باسترناك وتزفيتاييفا) على الرغم من الاستدراكات اللاحقة. لكن المسألة - من وجهة نظري - تحتمل وجهة أخرى، إذ كان يمكن لحضور رسائل باسترناك أن تضفي مفاصل أخرى في العلاقة الثلاثية، بدلا من اقتصار الأمر على العلاقة الثنائية. لكن هذا ما اراده داغر في صنيعه، وله الحرية فيما أراه.

هذه هي قصة أربعة أشهر ونصف الشهر من المراسلات، عالية النبرة وعميقة التداول، ومأسوية النهاية (تنتهي بوفاة ريلكه). في الرسائل قدر من الحذر في البداية، وقدر من التواصل والتعمق بالتدريج، والتقدير العالي والرغبة في اللقاء - خصوصاً من قبل تزفيتاييفا - لتغدو المراسلة «بديلاً عن الحياة، أو تمثيلاً لها». فالشاعر، هنا، لا يختلف عن الشاعر صاحب «الوصية»، رغم ما يبدو، في رسالته الأولى إلى الشاعرة الروسية، من رغبة في اللقاء. فهو يتساءل بإلحاح «لماذا ما أتيت لي سابقاً للقاء بك، مارينا تزفيتاييفا؟ ولو صدقت ما تقوله رسالة باسترناك، لجلب لقائنا، لك ولي، فرحاً عميقاً وحميمياً، هل يمكن تعويض ذلك في يوم ما؟». ففي رسائله التالية، سجد الشكوى من التواصل، فهو يطلب منها «سامحيني، يا عزيزتي مارينا.. في حال توقفي فجأة عن الكتابة وخلودي إلى السكون، وهذا لا يعني أن عليك التوقف عن مكاتبتني، غالباً وفق ما تشتهين «التحليق»...».

ما الأدب؟ بين سارتر وإيجلتون

عبد العزيز الموافي *

النظرة الوجودية الماركسية التي يعتنقها، نجد أن علاقة الكاتب بمجتمعه والواقع الذي يعيش فيه، كانت المنظور الأساسي، الذي حاول - من خلاله - أن يجيب على التساؤل السابق.

كما كان من الطبيعي أن يؤدي هذا المنظور بسارتر إلى اعتناق فكرة «الالتزام الأدب»، باعتبار أنه منتج اجتماعي بالأساس، رغم صبغته الفردية، فقد كانت أهم نقاط ارتكاز الوجودية، هي مبدأ «الإنسان في العالم»، ولأن الكاتب إنسان بطبيعته، فإن وجوده الواقعي يمثل هوية أدبية له، يستحيل أن يخرج عليها، بقدر ما يخرج منها.

لقد انسحب مفهوم الالتزام، من وجهة نظر سارتر، على كل أفرع الأدب النثري، إلا أنه قد تجاوز عن النصوص الشعرية، وأخرجها من دائرة الالتزام، باعتبار أن الشعر خطاب تشكل لغته غاية في ذاتها، ومن هنا، كان البحث عن طبيعته الأدب، والأمر كذلك، يسير في عدة دروب متوازية، تمثلت في ثلاثة اتجاهات رئيسية:

- لماذا نكتب

- لمن نكتب

- موقف الكاتب من العالم

إن تناول سارتر لطبيعة الأدب، باعتباره مفكراً وفيلسوفاً أصيلاً، قد تميز بالعمق، إلا أن تناوله لمفهوم القراءة قد بدا سطحياً، وهذا أمر طبيعي في حالته هذه، فلم تكن نظريات القراءة قد تشكلت بعد في صيغتها السائدة الآن، ولم تكن مصطلحاتها قد استقرت بعد، لذلك، فقد بدأ طرح سارتر في هذا الاتجاه، بين الكاتب والقارئ من ناحية، والقارئ والنص من ناحية ثانية، مجرد فرضيات أولية، تحبو على أرضية نظرية التلقي.

وفي المقابل، فإن آراءه فيما يتعلق بمفهوم: الالتزام

تميز الأدب في العصر الحديث بأنه يطرح الأسئلة على العالم، ويكيفيات مختلفة على المستوى النظري أو المستوى الإبداعي، ولم يكتف الأدب بذلك، بل إنه بدأ يسائل نفسه أيضاً، في محاولة لاستكناه غوامضه والكشف عن طبيعته، ولعل أهم الأسئلة التي طرحت في هذا الاتجاه، على امتداد القرن العشرين، كان سؤال: ما الأدب؟ لقد تعددت محاولات الإجابة على هذا السؤال، ربما لأن في الإجابة عليه يضعف الأبناء أيديهم على جوهر الأدب، الذي يتجلى من خلال الكشف عن طبيعته، والتي تتمثل في عناصر عديدة: الشكل - المضمون - المبدع - القارئ - العلاقات الاجتماعية والتاريخية التي تشكل إطاراً للعملية الأدبية.

إن تعدد الإجابات التي توصل إليها العديد من المفكرين، الذين ينتمون إلى اتجاهات أدبية وفلسفية مختلفة، بل ومتباعدة، كانت السمة المميزة لتلك المحاولات، فقد كان من الطبيعي، مع اختلاف منظور التناول لكل اتجاه، أن تختلف النتائج من خلال الإجابات، وبذلك، لم تشكل أرضية مشتركة بعد، تقف عليها مختلف الاتجاهات الأدبية والتقنية، بيقين كامل، فالموضوع، حول طبيعة الأدب، لم يتم حسمه، وبذا فإن الإشكالية تظل قائمة، بل ومنفتحة على المزيد من الأبحاث في هذا الاتجاه.

ولعل أهم محاولات الإجابة عن سؤال: ما الأدب؟ هي تلك التي قام بها الفيلسوف الوجودي الفرنسي جان بول سارتر، وتأتي أهمية ما توصل إليه سارتر، من أهميته ذاتها ليس كمفكر فقط، بل ومنتج للأدب أيضاً، فقد أبدع العديد من النصوص الروائية والقصصية، وتفوق على نفسه في نصوصه المسرحية العظيمة. وهنا تكمن أهمية سارتر، إذ أنه يضع خرائط لجبال قد تسبقها بالفعل، وبالتالي فإنه يعرف دروبها وأخطارها عن خبرة ذاتية. ومن وجهة نظر سارتر، التي أثرت بها - بل وصاغتها -

* ناقد من صغر.

في الأدب والتقارير في لغة النثر العادية، إنما تشير إلى أننا بازاء ناقده، قد يكون بسيطاً، لكنه يتميز بالعمق، أو- على حد تعبيره- فلقد حاول أن يجعل الموضوع «شعبياً» أي في متناول غير المتخصصين، دون أن يجعله ذلك «مبتذلاً»، وقد نجح في ذلك بالفعل.

ورغم أن هناك محاولات أخرى قد جرت، للاستجابة على تساؤل: ما الأدب؟ إلا أن تناول كل من سارتر وإيجلتون، ظل هو الأكثر عمقا وأصالة، ربما لأن محاولتهما كانتا اختزالاً للمحاولات الأخرى، لذلك، ظلتا تميزان بامتداد التأثير منذ نهاية الأربعينات من القرن الماضي، وحتى الآن.

سارتر ما الأدب؟

يقسم سارتر كتابه «ما الأدب؟» إلى أجزاء رئيسية، هي: ما الأدب؟ لماذا نكتب؟، وأخيراً فصل بعنوان: موقف القارئ، وفي هذا الفصل طرح أيضاً تساؤل: لمن نكتب؟

معنى الكتابة

يقرر سارتر في البداية، أن عمل الكاتب الأساسي يتمثل في الاعراب عن المعاني، وهو يؤكد أن ميدان المعاني هو النثر، بينما يضع الشعر في مرتبة الفنون الأخرى، مثل الرسم والنحت والموسيقى، وبالتالي، فإنه يفترض أن الشعر- شأن تلك الفنون- لا يستهدف تقديم «معنى»، لكنه يستهدف خلق «حالة»، وهنا، يطرح سارتر مقولته الشهيرة، إن الشاعر لا يستخدم الكلمات، لكنه- على العكس من الناثر- فإنه يخدمها. فلغة الشعر- إذن- ليست نغمية، والشعراء بذلك ليسوا متكلمين أو صامتين، بل لهم شأن آخر، وبذلك، فإن الشعر يقع خارج دائرة الالتزام الأدبي، نظراً لطبيعة مادته.

إن الكلمات- بالنسبة للشاعر- هي أشياء في ذاتها، وليست بعبارات تدل على معانٍ. وبذلك، فإن اللغة الشعرية تصبح مخلوقاً، له كيانه المستقل، وهنا، يصبح الشاعر خارج نطاق اللغة، فيرى الكلمات من جانبيها المعكوس، وبالتالي، فإن الشاعر لا يستطيع أن يقرر: هل خلقت الكلمات من أجل الدلالات؟ أم أن العكس هو الصحيح.

والحرية، كانت تشكل ركناً أساسياً في النقد الابدولوجي، الذي ساد في حقبة الخمسينات والستينات من القرن العشرين، وبذلك، كان سارتر نجم هاتين الحقبتين، ليس في مجال الفلسفة وحدها، بل وفي مجال الأدب أيضاً، في كل أنحاء العالم.

وعلى الجانب الآخر، نجد تيري إيجلتون، الناقد والمفكر الانجليزي الشهير، والذي يعد واحداً من ألمع منظري الأدب في الغرب في النصف الثاني من القرن العشرين، قد تساءل- بدوره- في كتابه «مقدمة في نظرية الأدب»: ما الأدب؟ وقد حاول في الفصل الأول من هذا الكتاب أن يقدم اجابته حول هذا التساؤل، باعتباره يمثل إشكالية أساسية في الأدب الحديث. ومن الطبيعي أن تأتي اجابته مختلفة عن إجابة سارتر، وذلك لاختلاف المنظور فيما بينهما، فهو يتناول الأدب باعتباره نشاطاً إنسانياً «تخليقياً»، ويعد ذلك، قام بتتبع سيورة المصطلح في العصر الحديث، وقد كانت البداية- بالنسبة له- مرتبطة بظهور الشكلانيين على مسرح الأدب العالمي، حيث يرى أن نظرية الأدب قد بدأت معهم، خاصة منذ مقالات شلوفسكي الباكورة.

لقد استندت إجابة إيجلتون إلى اللغويات والعلوم اللسانية، التي كانت قد بلغت ذروة سيادتها على الساحة الأدبية في الربع الأخير من القرن الماضي، خاصة فيما يتعلق بنظريات القراءة والتلقي والتأويل، كما أنه استفاد كثيراً من إنجازات الاتجاهات الظاهرية والبنائية والتفكيكية، فيما يتعلق بالعلاقة بين المثلث الإبداعي: الكاتب- النص- القارئ، لذا، فقد كان من الطبيعي أن تكون آراء إيجلتون أكثر نضجاً في هذا الاتجاه، مقارنة بآراء سارتر.

وإذا كان سارتر قد ركز في اجابته على مبدأي: الالتزام والحرية، فإن إيجلتون قد ركز على مبدأ أساسي في بحثه داخل تلك الإشكالية، عن إجابة السؤال الخالد، وتمثل هذا المبدأ في أن الأدب بطبيعته هو خطاب غير نفعي، على العكس من فنانات سارتر، بمعنى أنه على حد تعبير إيجلتون نفسه- هو لغة تشير إلى نفسها فقط، وهو- هنا- يقترب كثيراً من تصورات الشكلانيين الروس عن مفهوم الأدب.

على أن مناقشة إيجلتون في هذا الاتجاه، لمفهوم الاغراب

دراسة جوانب الكتاب السابقين، في نواحي الصياغة أو النواحي النفسية، مغفلين العلاقة بين الأدب الذي يكتبونه، والمجتمع الذي كتب له هذا الأدب، زاعمين أن ليس في الأدب سوى المتعة الفنية، وهم بذلك يتخذون من تراث السابقين مادة لهم، بعد أن فشلوا في ميدان الانتاج الأدبي، لذلك فانهم- على حد تعبير سارتر- قد وجدوا لأنفسهم، وهم على شفا اليأس، عملا هائلا، هو «حراسة المقابر». إن عملية القراءة التي يقوم بها ناقد من هذا الصنف ذات شقين: الشق الأول انه يعير جسمه للموتى لكي يعاودوا الحياة من خلاله، والشق الثاني أن يعتقد صلة من نوع ما مع العالم الآخر.

لماذا نكتب؟

يشير سارتر الى أن الفن، من وجهة نظر البعض، هو نوع من الهروب خارج الواقع، ولدى البعض الآخر هو وسيلة من وسائل التغلب على هذا الواقع، لكنه يتساءل: من المستطاع الهروب من الواقع بالرهبانية، أو الجنون، أو الموت، فلماذا- إذن- يختار الانسان الكتابة دون غيرها؟ والاجابة- من وجهة نظر سارتر- تكمن في أن وراء أهداف الكتابة المختلفة، توجد حرية اختيار مشتركة بين الكتاب على اختلافهم، هي أعمق وأقرب الى رسالتهم من تلك الأهداف.

إن سارتر - متأثرا بالظاهراتية- يرى أن كل ادراكاتنا مصحوبة بالشعور بأن الحقيقة الانسانية ذات طبيعة كاشفة، أو بعبارة أخرى، فالانسان هو الوسيلة التي تتبدى بها الأشياء، فالعلاقات بين أجزاء العالم، إنما تتكاثر بمثلنا فيه، حيث إن كل فعل من أفعالنا يجعل العالم يكشف لنا عن وجه جديد، لم يكن موجودا من قبل، فإذا لم تكن هناك عين انسانية تشهد منظرنا ما، فإن هذا المنظر سيظل قابعاً في أعماق المجهول، أي أنه يصبح موجودا مجهول الوجود، كما أن هذا المنظر الغائب عن وعينا سيظل مجهول الوجود، حتى يأتي وعي آخر يوقظه، وهكذا، يضاف الى وعينا الذاتي بأننا «مكتشفون» وآخر هو أننا غير ضروريين بالنسبة إلى الشيء المكتشف.

أحد الدواعي الأساسية للخلق الفني، يتمثل في حاجتنا الى

وفي المقابل، فإن فن النثر يتميز بأن مادته بطبيعتها ذات دلالة، أي أن الكلمات ليست بأشياء، بل هي ذات دلالة على الأشياء، فالنثر- على حد تعبير فاليري- «يوجد كلما مرت الكلمات خلال نظراتنا، كما تمر الكأس خلال أشعة الشمس». وعلى ذلك، فإن سارتر يقرر أن اللغة النثرية، بسبب طبيعتها النغمية، هي امتداد لحواسنا. والكتاب يعرف أن الكلمات- على حد تعبير بريس بارين- هي «مسدسات عامرة بقذائفها»، فإذا تكلم، فانما يصوب قذائفه باتجاه الصمت أولاً، ثم باتجاه الآخرين ثانياً، وهو- بذلك- يكون قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سر الانسان، لكي يتحمل الآخرون بعد ذلك تبعه أعمالهم التي تم لهم الكشف عنها.

إن الكاتب لا تنطبق عليه تلك الصفة، ليس لأنه اختار التحدث عن بعض الأشياء، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة، أن الشائعات الدينية ليست هي العقيدة، ولكنها تهيب لها، كذلك فإن توقيع الكلمات، وجمالها، والموازنة بين أجزاء الجمل، كل هذا يتحكم في عواطف القارئ، وله عليه سلطان دون وعي منه، وعلينا أن ندرك أن المهم في الكتابة أولاً، هو تحديد موضوعها، وبعد ذلك تحديد طريقة الحديث عنه، وغالباً ما يسير الأمران جنباً الى جنب. ويرى سارتر أن جان جيرودو كان على خطأ، حين قال عن النص الأدبي: «المسألة أولاً مسألة أسلوب، أما الفكرة فتأتي بعد ذلك، فكما أن العلوم الطبيعية تضع أمام علماء الرياضيات مسائل جديدة، تدفعهم الى وضع رموز جديدة، فكذا المطالب المتجددة في المجتمع، وفيما وراء الطبيعة، تدفع الفنان دائما الى البحث عن وسائل فنية جديدة، ولغة جديدة. وسارتر يقرر أنه إذا كانت لغتنا اليوم قد تغيرت عما كانت عليه في القرن السابع عشر، فذلك لأن لغة راسين وسانتفريمون لم تعد ملائمة للحديث عن القاطرات، وعن طبقات العلم، ويصل بذلك الى أن الفن لم يكن- في يوم من الأيام- في جانب هواة الأسلوب. وبذلك، فإن سارتر يدين مذهب أو اتجاه «الفن للفن»، حيث إن الفن الصالح والفن الفارغ، هما دائماً واحد، وسارتر يشدد الهجوم على النقاد الذين يقتصرون في تقديمه على

الشعور بأننا ضروريون، بالإضافة الى العالم، ويديهي أن وعي الفنان بما أنتج يقل، كلما زاد وعيه بقوته المنتجة. وفي عملية الادراك يبدو موضع الإدراك هو الحتمي، بينما المدرك غير حتمي. فالمدرك يبحث عن الحتمية في الخلق، ويحصل عليها، وحينئذ يصير الموضوع الذي خلقه فنيا، هو الشيء غير الحتمي بالنسبة له، ويشير سارتر الى أن فن الكتابة، هو أصدق مجال يتجلى فيه هذا المنطق.

إن الكاتب في أي موضع من كتابه، لا يلتقي الا بإرادته، وبمشروعاته، وبما يعلمه، وبعبارة أوجز لا يلتقي سوى بنفسه، أما الموضوع الذي يخلقه فقد خلقه لشخص آخر. هو القارئ، لذلك فإنه لا يمكن أن يكون موضوعيا بإزاء ما خلقه بنفسه، لكن القارئ يمكنه ذلك، فاذا اتخذ كتاب ما- في نظر صاحبه- مظهر الموضوعية، فذلك لا يتم إلا إذا كان عهد المؤلف بموضوعة قد تقادم، ونفسه وأصبح غريبا عنه بتفكيره، وربما لم يعد قادرا على كتابته. وهنا يصل سارتر الى نتيجة طريفة: فليس صحيحا أن المراه يكتب لنفسه، إلا أن كان ذلك أروع فشل. ولو كان الإنسان يعيش وحده، لاستطاع أن يكتب ما يشاء، فلن يخرج الى الوجود عملا موضوعيا، وعليه- في هذه الحالة- أن يضع القلم، او يستسلم لليأس، لكن عملية الكتابة تتضمن، بنوع من الانعكاس الشرطي، عملية القراءة، باعتبارها وجهين لعملة واحدة، لذلك، فإن سارتر يرى أنه لا وجود للفن، إلا بواسطة الآخرين ومن أجلهم.

ومذ أن يبدأ القارئ في عملية القراءة، فإن المعنى لا يبقى محصورا لديه في الكلمات، ولكن المعنى هو الذي يمكن من كل كلمة منها، وعلى الرغم من أن الموضوع الأدبي يبرز الى الوجود من خلال اللغة، فلا سبيل الى حصره في نطاقها، فالمعنى بالنسبة للعمل الأدبي، ليس المجموع الكمي للكلمات التي كتب بها، بل هو مجموعها العضوي، وعلى ذلك، فإن علينا أن ندرك ان القراءة هي عملية خلق من جانب القارئ، بتوجيه من المؤلف، فمن جهة، فقد يعد الجوهر الوحيد للعمل الأدبي هو «ذاتية» القارئ. ومن جهة أخرى، فإن المؤلف ينصب الكلمات كفخاخ، تثير مشاعر القارئ وتجذبها.

وسارتر يرى أن مخيلة القارئ ليست وظيفتها التنظيم فحسب، بل التكوين أيضا، أي أنها لا تستهدف اللعب بقدر ما تستثار، بغرض دفعها لتكوين العمل الأدبي من جديد، بما يتجاوز ما تركه الفنان من آثار، والمخيلة، شأن وظائف العقل الأخرى، لا تستقل في متعتها بنفسها، بل هي دائما خارج نطاق نفسها، وهي دائما ملتزمة بمشروع ما، وهنا يقرر سارتر أن العمل الفني لا غاية له، لأنه ببساطة هو غاية نفسه. وبذلك، فإن سارتر يعارض فكرة الالتزام التي يدافع عنها، بل وينقضها بهذا التصور، وفي هذا السياق، فإن كانط إذا كان يرى أن العمل الفني يوجد أولا، ثم ينظر اليه بعد ذلك، فإن سارتر يعارضه في تلك النقطة، باعتبار أن العمل الفني لا وجود له إلا حين ينظر اليه.

إن القارئ له مطلق الحرية في أن يترك الكتاب مغلقا على المنضدة، ولكنه بمجرد الشروع في القراءة، فقد تحمل تبعه ما ورد به، فالحرية لا تمتحن بالمتعة الحرة لوظائف الحس الذاتية، ولكن بعمل خالق يستجاب به لأمر ما. إن تلك الغاية المطلقة، والتي تحمل في ذاتها مبرر وجودها، هي ما يطلق عليه: القيمة، والعمل الفني قيمة، لانه دعوة موجهة الى قارئه.

وحين يلجأ الكاتب الى القارئ لكي يسهم في تحقيق مشروعه، فمن البديهي أن يصبح القارئ- في هذه الحالة- ذا حرية مطلقة، وقدرة خالقة تامة، وحيوية لا تحددها شروط، وحين يحتوي العمل الأدبي على عاطفة مشبوبة، فإنه بذلك ينقص من حرية القارئ، حيث إن تلك العاطفة تفقد الحرية معناها، وهذه الحرية حين تتعثر في محاولات جزئية، فإنها تتخلى عن واجبها الأول: إنتاج غاية مطلقة، فلا يكون الكتاب بعد ذلك سوى وسيلة لتغذية مشاعر الحد أو الرغبة، إن العمل الأدبي يجب أن يظل اقتراحا من جانب مؤلفه، حتى يصبح مجالا للتأمل من جانب قارئه، وهذا ما يدعوه جان جينيه: «تأديب الكاتب حيال القارئ».

إن المؤلف يكتب، ليقوجه بكتابته الى حرية القراء، متطلبا منهم أن يخرجوا عمله الأدبي الى الوجود، كما أنه يطالبهم

أن يبادلوه الثقة التي منحهم إياها، وأن يعترفوا له بحريته الخالقة، وأن يستثيروها بدعوة تقابل دعوته، وتكون صدى لها، وهنا، تبرز إحدى الخصائص المنطقية للقراءة، وهي أنه على قدر معرفتنا بحريتنا، تكون معرفتنا بحرية الآخرين.

ويشير سارتر إلى أن اللوحة والكتاب كليهما تجديد لمعنى الوجود، وكلاهما يمثل مجسوم الوجود أمام حرية المشاهد، فالهدف الغائي للفن هو إعادة تنظيم هذا العالم، بعرضه كما هو، ولكن على تقدير أنه صادر عن حرية الإنسان، وفي نفس الوقت، فإن الكاتب يهدف إلى منح قرائه «لذة فنية»، يسميها سارتر «طرب فني». وهذا الشعور حين يظهر، يكون العمل قد اكتمل، ويرجع هذا الشعور- في أصله- إلى الانسجام التام، بين «الذاتية» و«الموضوعية»، وهنا، يبدو العالم بمثابة الأفق وراء موقفنا، أو بمثابة المسافة اللانهائية التي تفصلنا عن أنفسنا، فالعالم هو المجموع التركيبي للفكرة، أو جملة العوائق والأدوات على السواء.

ولكي يبدو العالم أغزر وجودا، يجب أن يكون كشف الكاتب له نوعا من الانزواء الفني، فالعمل الأدبي هو تقديم خيالي للعالم، وفي حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية.

لن نكتب؟

يرى سارتر أن الكتابة والقراءة هما الوجهان للحقيقة التاريخية الواحدة، والحرية التي يدعونا إليها ليست شعورا مجردا خالصا بحرية الإنسان، «فالحرية لا وجود لها»، لكنها تكتسب في موقف تاريخي خاص، ومادامت حرية كل من المؤلف والقارئ تبحث كل منهما عن الأخرى، ويتبادلان التأثير فيما بينهما، فإن اختيار المؤلف لبعض مظاهر العالم، هو الذي يحدد طبيعة قارئه، لذلك، فإن كل عمل فكري، يحتوي- ضمنيا- صورة قارئه.

إن الكاتب يكون ملتزما، حين ينقل لنفسه وللآخرين ذلك الالتزام، من حيز الشعور الغريزي الفطري إلى حيز التفكير، والكاتب هو الوسيط الأعظم، ويتجلى التزامه في وساطته تلك، وهو يستهلك ولا يستنتج شيئا، حتى لو اعتمد أن يخدم مصالح الجماعة، وتظل أعماله مجانية، والكاتب يقدم

صورة المجتمع للمجتمع، ويظل في صراع دائم مع القوى المحافظة، والحرص على التوازن، وإذا اتسع الجمهور الواقعي للكاتب، إلى حد شمول جمهوره الأمكاني، أحدث ذلك في وعيه توافقا بين اتجاهات متضادة، وفي هذه الحالة، يمثل الأدب قوة الهدم، بوصفها قوة ضرورية للبناء.

إن شقاء الضمير بالنسبة للكاتب، يتحقق عندما ينعدم عمليا الجمهور الأمكاني، وحين يصبح الكاتب في عداد الطبقة ذات الامتيازات في المجتمع، بدلا من أن يكون على هامشها، لأنه- في هذه الحالة- يتوحد الأدب مع أحلام الحاكمين، وتجرى وساطة الكاتب لصالح طبقته الجديدة. لقد أدى الانتصار السياسي للبرجوازية، إلى نوع من التشكك في كل شيء حتى في مضمون الأدب نفسه، على أن المفارقة الحقيقية تتمثل في أنه إذا كان الكاتب- مبدئيا- يتجه إلى الناس كافة، إلا أنه لم يكن يقرأ له إلا بعضهم. ومن الفرق بين الجمهور المثالي والجمهور الواقعي، تولدت فكرة العالمية المجردة، وبما أن اختيار الكاتب لجمهوره يحتم عليه اختيار الموضوع، فإن الأدب الذي يتغيا المجد، يجب أن يظل تجريدا هو أيضا.

إن موضوع الأدب، من وجهة نظر سارتر، كان دائما هو «الإنسان في العالم»، ولكن الجمهور الأمكاني ظل دائما مثل بحر مظلم، حول الشاطئ الصغير المضيء، من الجمهور الواقعي.

ايجلوتون

بعد أن يطرح ايجلوتون سؤال: ما الأدب؟ كعنوان للفصل الأول من كتابه «مقدمة في نظرية الأدب»، فإنه يقرر أنه جرت محاولات عديدة من قبل، لتعريف الأدب، فمثلا، يمكن تعريفه بأنه الكتابة «التخيلية»، أي الكتابة التي ليست صادقة حرفيا، ولكن ذلك لن يكون كافيا، فالتمييز بين الحقيقة، والخيال ليس معيارا حاسما في هذا الصدد، وإذا كان الأدب كتابة «إبداعية»، فهل يوحي ذلك بأن التاريخ والفلسفة والعلوم الطبيعية، كتابة غير إبداعية وغير تخيلية؟ وهنا، يشير ايجلوتون إلى أن الأدب ربما كان قابلا للتعريف، ليس لكونه «خياليا» أو «تخياليا»، بل لأنه

يستخدم اللغة بطرق خاصة. وبذلك يكون الأدب نوعاً من الكتابة، يمارس - على حد تعبير جاكوبسون - عنفاً منظماً ضد الحديث العادي، ويقوم بعملية تحويل / تكثيف للغة العادية، حيث نسيج ورنين وإيقاع الكلمات يتجاوز معناها المجرد (المعجمي)، فـ «لغة الأدب تستهدف - بالضرورة - لغت الانتباه إلى نفسها».

إن وجهة النظر السابقة هي محاولة لتعريف «الأدبي»، من وجهة نظر الشكلانيين الروس، مع بدايات القرن كما أنهم رفضوا الاتجاهات الرمزية - شبه الصوفية، وروح علمية / عملية حولوا الانتباه باتجاه الواقع المادي للنص الأدبي ذاته، فعلى النقد أن يفصل الفن عن التصوف، ويشغل نفسه بالكيفية التي تعمل بها النصوص الأدبية بالفعل. فالأدب ليس ديناً زائفاً، أو سوسولوجية زائفة، أو سيكولوجية زائفة، بل تنظيم خاص للغة. وفي هذه الحالة، تصبح له بنياته وقوانينه وأدواته النوعية التي يجب أن تدرس في ذاتها، ولا تخفل إلى شيء آخر. فالعمل الأدبي، من وجهة نظر الشكلانيين، ليس مركبة لنقل الأفكار، ولا انعكاس للواقع الاجتماعي، ولا تجسيداً لحقيقة مفارقة / متعالية، لكنه حقيقة مادية، فهو مكون من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر.

ويشير ايجلتون إلى أن الشكلانية، كانت - في جوهرها - تطبيقاً للغويات في دراسة الأدب. ونظراً لأن تلك اللغويات كانت من نوع شكلي، تهتم ببنيات اللغة، أكثر من اهتمامها بما يقوله المرء بالفعل، فقد تغاضى الشكلانيون عن تحليل «المضمون» الأدبي، باتجاه دراسة الشكل الأدبي وحده. وبدلاً من أن ينظروا إلى الشكل باعتباره تعبيراً عن المضمون، رأوا أن المضمون مجرد «حافز» للشكل، وعلى الرغم من أن بعض الشكلانيين لم ينف علاقة الأدب بالمجتمع، إلا أنهم نفوا أن تكون تلك العلاقة محل اهتمام الناقد.

لقد تصور الشكلانيون أن الخطاب الأدبي يغرب / يستلب الكلام العادي، لكنه يصل بنا - على نحو متناقض - إلى امتلاك للخبرة بشكل أكثر اكتمالاً وحميمية. وبذلك، تصبح اللغة الأدبية، مجموعة من الحيودات عن قاعدة، وتمثل تلك

الحيودات نوعاً من العرف اللغوي، لكن ايجلتون يطرح ملاحظة أساسية، وهي أن الحيود يفترض وجود قاعدة، لكن فكرة وجود لغة معيارية تمثل تلك القاعدة، هي نوع من الوهم، فكل لغة فعلية تتركب من مجموعة بالغة التعقيد من الخطابات، تمتاز حسب: الطبقة - الإقليم - الجنس - المكانة الاجتماعية - التعليم... الخ. ولا يمكن بأي حال توحيدها في جماعة لغوية متجانسة: فقاعدة شخص ما، قد تكون حيوداً بالنسبة إلى شخص آخر.

لقد أقر الشكلانيون أن الحيودات والمعايير تتبدل من سياق اجتماعي أو تاريخي إلى آخر، لذلك، فإنهم تصوروا أن «الأدبية» هي وظيفة للعلاقات الاختلافية، بين مختلف أنواع الخطاب، وليست خاصية أبدية، وعلى هذا فإنهم لم يتصدوا لتعريف «الأدب»، بل لتعريف «الأدبية» أي الاستخدامات الانحرافية للغة.

إن ايجلتون يقرر أنه ما من نوع من الكتابة لا تمكن قراءته على أنه غرابي، من خلال البراعة والقدرات الخاصة لعملية التأويل، وهو يضرب مثلاً بعبارة نثرية لا لبس فيها، وتبدو - ظاهرياً - غير قابلة للتأويل. ففوق لوحة في مترو أنفاق لندن، تم تدوين العبارة الآتية: «يجب حمل الكلاب على السلم الميكانيكي». إن هذه العبارة تبدو للكثيرين محددة، وغير ملتبسة، وخارج أية مظنة غرابية. لكن ايجلتون يتساءل: هل يعني ذلك أن على المرء أن يحمل كلباً وهو يصعد السلم؟ وهل يتم منعه طبقاً لكلمة «يجب»، إذا لم يكن معه كلب بحمله؟ فالالتباس - إذن - حتى في أكثر الخطابات منطقية، هو أمر قائم ومحتمل. ونحن نضيف إلى تخريجات ايجلتون أن الحياة مليئة بمواقف الالتباس تلك، وينظرة فاحصة إلى الأفلام السينمائية، سنجد أن نسبة لا يستهان بها تتأسس عقديتها في اللبس أو سوء التفاهم، الذي تفرزه اللغة التداولية اليومية. وعلى ذلك، فإن ايجلتون يصل إلى أن فكرة الحيود اللغوي عند الشكلانيين، أو الإزاحة اللغوية عند البنيويين في مرحلة لاحقة، لم تعد كافية لتمييز الخطاب الأدبي عما سواه.

سيكولوجية التذوق الفني

محمد القرمطي *

يصف المؤلف الحالة الجمالية في أحد شروحاته (والجمال ليس متعلقا بالشكل المنفصل أو المنعزل عن مضمونه ، لكنه يتعلق بالتركيب الخاص للمستويات المتنوعة من المعنى والتأثير الشامل، والاحساس الشامل بالحياة في تألقها وتدفقها الدائمين).

أما في تعريف علم الجمال معجميا، يرى المؤلف أن تعريف قاموس «ويبستر» لعلم الجمال هو أكثر دقة من بعض التعاريف الأخرى، وهو «المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية والخبرة الجمالية وتفسيرها».

لكن المفهوم الذي يفضلهُ المؤلف عن مصطلح علم الجمال هو ذلك المفهوم المستنبط من نظرية الفيلسوف «بيردسلي» والذي يرى أن علم جمال هو علم يبني تقويم من خلاله فروع معرفية عدة - كل بطريقته ومناهجه ومفاهيمه الخاصة - بدراسة تلك المنطقة المشتركة المتعلقة بالخبرة أو الاستجابة الجمالية، بكل ما تشتمل عليه هذه الخبرة أو الاستجابة من جوانب حسية وإدراكية وانفعالية ومعرفية واجتماعية.

ونظرا لارتباط علم الجمال بالفنون والآداب ارتباطا قويا، فإن المؤلف سعى إلى استقصاء مفاهيم الفنون عبر تاريخ تطور رؤية الفن ومفهومه، فهو يرى أن جمال العمل الفني لا يكمن - كما أشار «جومبريتش» - في جمال موضوعه، بل في جمال أسلوب التعبير عن هذا الموضوع.

ويضيف في تعريف الفن: أنه ليس هناك ما يمنع من أن تكون علاقتي بالموضوع الجمالي عموما، والفني خصوصا، ليست من قبيل «الكل أو لا شيء» أي أن تكون

هذا الكتاب لمؤلفه الدكتور شاكر عبد الحميد ليس دراسة تاريخية لتطور مفهوم وأدوات التعاطي مع علم الجماليات وتفضيلاته فقط، وإنما هو بمثابة فتح النوافذ الداخلية/ جوانبة النفس كي نصل إلى الحدود القصوى من المتعة والانتشاء بالطبيعة والكون وأنفسنا، والتأمل الجمالي والتطهر من الخراب والأعطاب التي تصيب النفس البشرية جراء تراكمات صدا الحياة اليومية.

لقد بذل المؤلف جهدا كبيرا في استقصاء معنى ومفهوم المصطلح الذي يتعامل معه مثل استقصائه للمعلومة وتطورها ومسارها التاريخي . كما بذل الجهد الكبير أيضا في تتبع مفهوم التفضيل الجمالي وعلاقته بالعلوم الانسانية المختلفة، فلسفيا، أدبيا، فنيا، تربويا، وغير ذلك.

خصص المؤلف الفصل الأول للجمال ومفاهيمه. واستعرض من خلاله بعض المفاهيم والمقولات عن الجمال في الحقبة اليونانية والتي كانت تدور معظمها حول الادراك الحسي أو الحس الجمالي عن طريق الحواس أو الانسجام بين الأشياء أو ربطه بالأخلاق والخير والشر في محاولة للإجابة على سؤال : «ما الجمال ؟».

ويشير المؤلف إلى أن أولى الصياغات المنتظمة هي تلك التي قدمها «بيرك» عام ١٧٧٥ م حول الجمال حين قال بأنه «الانفعال الذي يجيش في صدورنا».

* قاص من سلطنة عمان.

علاقتنا بالموضوعات الجميلة عموماً، والفنية خصوصاً، علاقة منزهة عن الغرض فقط، ثم تستبعد حالات أو أنواع العلاقات الأخرى معها .

يؤكد المؤلف على العلاقة التي بيننا - متلقين - والأعمال الفنية - الإبداع - ليست علاقة واحدة فقط هي العلاقة الجمالية، أو علاقة الاستمتاع والتأمل على مسافة معينة فقط، بل هي في جوهرها، علاقة موقفية تعتمد على «طبيعة التفاعل» بيننا وبين العمل الفني في «موقف معين»، وهذه خاصية لا تعمل ضد الفن بل تعمل معه، وكلما كان العمل الفني قادراً على النشاط والتأثير في مواقف متعددة، تعددت تفسيراته وتأويلاته ومستوياته، وكان هذا العمل أكثر خصوصية وثراء.

رغم كل الآراء والاتجاهات لتعريف الفن أو فهمه فإننا نقع في حيرة عند محاولة الاقتناع أو التمسك بمفهوم واحد على حساب الآخر، حين نتجلى التعريفات عن مفاهيم مبتسرة . ونحن نشترك المؤلف هذه الحيرة حيث يقول إن الفن ظاهرة يصعب تعريفها حقاً، فأحياناً لا تكون هناك حدود واضحة بين ما يمكن اعتباره فناً وما لا يمكن اعتباره فناً، وما قد نعتبره اليوم فناً قد لا يصبح كذلك في فترة أخرى وفقاً للاهتمامات الشائعة والأيديولوجيا وأساليب الحياة التي يعتمدها الناس أكثر في حياتهم.

رصد الدكتور شاكر عبد الحميد المصطلحات وتطورها ودلالاتها عبر تتبعه لتشكل المصطلحات تاريخياً وعبر الاتجاهات المختلفة التي تعاملت معها حسب تخصصها .

لذا استخدم المؤلف مصطلح «التفضيل الجمالي» لما للإنسان من دور بشكل إرادي أو لإرادي باختيارات جمالية في حياته اليومية والعلمية . ويرى أن التفضيل الجمالي هو نوع الاتجاه الذي يتمثل في نزعة سلوكية عامة لدى المرء تجعله يحب، (أو يقبل على أو ينجذب نحو) فئة معينة من أعمال الفن دون غيرها.

وهو يشير عموماً إلى أن عملية التدقيق وما يصاحبها

من حساسية وأحكام جمالية وتفضيل جمالي عملية تتغير متأثرة بالخبرة سواء على مستوى الفرد، أو على مستوى الجماعة، وأن هذا التغير قد يكون نحو الأفضل، أو نحو الأسوأ اعتماداً على النماذج الجمالية التي يتعرض المرء لها، واعتماداً على الأذواق السائدة في المجتمع، وعلى عمليات أخرى كثيرة بعضها تربوي، وبعضها اجتماعي، وبعضها إعلامي.

ويمكن تعريف الخبرة الجمالية على أنها حالة معينة من الاندماج مع مثير أو موضوع جمالي، لا لسبب إلا مواصلة التفاعل معه، نتيجة ما نشعر به من متعة واكتشاف وارتياح أو قلق، بتأثير من هذا التفاعل.

من خلال استعراض مناطق الخبرة الجمالية مثل المتعة والتقصص والمسافة النفسية، مروراً بأبرز رواد هذه الأساليب في التفضيل الجمالي، يستخلص الدكتور شاكر عبد الحميد حالة الخبرة الجمالية على أنها حالة من التفاعل الجدلي والحركة البدولية بين الاقتراب (أو التقمص أو الاندماج) والابتعاد (أو المسافة).

بهذا قدم لنا الدكتور شاكر عبد الحميد مفاتيح الولوج إلى علم الجماليات وتفضيلاته المختلفة وذائقته المرفهة.

وتطرق الكتاب إلى أن الاهتمام المنظم بالفن والجمال يعود إلى بدايات الفلسفة اليونانية عامة، وإلى أفلاطون وأرسطو خاصة.

فبينما أكد أفلاطون على أن المحاكاة الفنية، وبخاصة في التراجيديا والشعر التراجيدي، تعمل على تأجيح الانفعالات القوية، وتضلّل الباحث عن الحقيقة فتبعده عنها، فإن أرسطو قال إن الفنون عموماً لها قيمتها العالية، لأنها تصحّ النقائص الموجودة في الطبيعة، وأن الدراما والتراجيديا خصوصاً لها أهميتها لأن لها إسهامها الإيجابي في التطهر من الانفعالات السلبية المتطرفة، ومن ثم تقوم بدور أخلاقي إيجابي . والتراجيديا في رأيه كذلك وسيلة للوصول إلى المعرفة من خلال عرضها للحقائق الفلسفية.

مثلما توجد تنوعات عدة للآراء، حتى فيما بين الناس الذين عاشوا في المكان نفسه، وخضعوا للأنظمة الاجتماعية والسياسية والتعليمية نفسها، وهذا صحيح - في رأيه - عبر الأمم وعبر العصور - وتوجد داخل كل مخلوق، كما يقول «هيوم»، جوانب قوة وجوانب ضعف، كما أنه يمر بحالات من القوة والضعف وجوانب أو حالات قوة الأعضاء أو الحواس فقط هي التي يمكنها أن تمدنا بمعيار حقيقي للذوق والعاطفة.

ويقول «هيوم»، وعلى نحو يثير الدهشة، نظرا لقراءة ما طرحه منذ ما يزيد على مائتي عام، مع كثير من الآراء الحديثة في نظريات القراءة والتأويل واستجابات القارئ، «إن نفس المهارة والبراعة اللتين تمنحهما الممارسة للعملية الخاصة بتنفيذ أي عمل، هما أيضا ما يتم اكتسابه بالطريقة نفسها، بالنسبة للعملية الخاصة بإصدار الأحكام عليه». وكان يرى أن الشيء المهم بالنسبة للفن هو ملاءمته، أي المتعة التي نستمد منها، وأن يتعلق هذا الفن كذلك بانفعالاتنا أو عواطفنا المرتبطة به في المقام الأول قبل أن يكون مرتبطا بالطبيعة الداخلية اللازمة له، وأن هذه الانفعالات لا ينبغي أن تحمل أي مرجعية مباشرة لما يقع خارجها، وأيضا أن تكون حقيقية خاصة عندما يكون الإنسان واعيا بها، وأن التفضيلات الجمالية هي بمنزلة التعبيرات عن ذوق المثلي، أكثر من كونها إفادات عن الموضوع الفني. ويجد «هيوم» في هذا التنوع الكبير في الأذواق ما يؤكد وجهة نظره هذه.

«كانط، وحكم الذوق الجمالي»

تمثلت الخطوة العظيمة لكانط، مقارنة بالسابقين عليه أو المعاصرين له، في أنه ذهب إلى ما وراء التحليل الإمبريقي لإحساس الجمالي، متجها نحو التحديد الخاص لعلم الجمال، باعتباره مجالا خاصا للخبرة الانسانية يماثل في أهميته وتكامله المجالين الخاصين بالعقل النظري والعقل العملي (أي المجال المعرفي والمجال الأخلاقي).

وقد جادل «كانط» قائلا: «إن حكم الجمال أو الذوق

أما بعد ذلك وخلال القرن الثالث الميلادي فقد ربط أفلوطين في حديثه عن الفيض بين الفن والدين وبين الجمال والخير، وأكد أفكار التناسب ووحدة الأجزاء داخل الكل، وانتهى إلى نظرية مثالية صوفية وحد فيها بين حقيقة الوجود والخير والجمال، وصور من خلالها شوق النفس الانسانية المستمر إلى الاتصال بهذه الحقيقة المطلقة والتشبه بها.

في العصور الوسطى تحول الاهتمام من القضايا الميتافيزيقية إلى القضايا المنطقية واللاهوتية بفعل التأثير الطاغى لكنيسة حينئذ، وأصبحت الأفكار الجوهرية متعلقة بالمشكلات الدينية، بينما صارت قضايا الفن قضايا فرعية، وتناقش في ضوء التصورات الدينية فقط. وحافظ «الجميل» على مكانته لكنه كان محاطا بهالة من القداسة، وقطعت كل صلاته القديمة بالفن، وتم إحلال صلات جديدة بدلا منها تربطه على نحو وثيق بالمقدس الديني.

حيث ربط القديس توما الأكويني بين الجمال والحب والايمان. وذلك لأن «الجميل» يؤمن بالحب ويؤثره في النفس، والحب إذا ارتبط بالايمان والصدق يقود نحو الحقيقة.

بعد ذلك أصبح هدف الفن هو الجمال، وأصبح الجمال قيمة ترتبط بالنسب المتوافقة أو المتألقة التي يتم استخلاصها من الكون والعالم ثم وضعها في الأعمال الفنية.

استعرض الكتاب آراء بعض الفلاسفة المنظرين للفن وجمالياته والذي كان أحدهم «هيوم» الذي أشار إلى أن العديد من خبراتنا يمكن اختزالها إلى ترابطات خاصة بين أفكار بسيطة، وأن خبراتنا السابقة تلعب دورا مهما في عمليات الترابط هذه، وأن الميول الأخلاقية تقوم على أساس مبادئ خاصة بالتعاطف والانفعالات الموجهة نحو الآخرين.

«هيوم، ومعيار الذوق»

أكد «هيوم» وجود تنوعات عدة من الذوق في العالم،

ينبغي أن يكون شيئاً عاماً وصادقاً بالضرورة بالنسبة لكل البشر، فإن الأساس الخاص به لا بد أن يكون متطابقاً لدى جميع البشر، لكنه أشار أيضاً إلى أن المعرفة هي فقط القابلة للتوصيل، ومن ثم فإن الشيء الوحيد أو الجانب الوحيد في الخبرة الذي يمكن أن نفترض أنه مشترك أو عام بين جميع البشر، هو الشكل، وليس الإحساسات بالتمثيلات العقلية. وقد اعتبر بعض الباحثين هذه الفكرة الإرهاص الأول للمذهب الشكلائي أو الشكلي المعاصر في الفكر النقدي والفني المعاصر. بالإضافة إلى ذلك، نظر «كانط» إلى «الجميل» على أنه رمز للخير، كما أنه تصور النشاط الجمالي باعتباره نوعاً من اللعب الحر للخيال. وتعد البهجة الخاصة بالجميل والجميل بهجة خاصة بالملكات المعرفية الخاصة بالخيال والحكم، وقد تحرروا من خضوعهما للعقل والفهم، أي تحرروا من قيود الخطاب المنطقي، وقد أثرت هذه الفكرة الخاصة بحرية الملكات المعرفية تأثيراً كبيراً فيمن جاء بعد «كانط» من الفلاسفة الألمان وخاصة «شلينج» و «هيجل».

إن الحكم التأملي لا يستمد - كما أشار «كانط» - من الخارج، لأنه حينئذ سيكون حكماً محدداً أو معيناً أو حتمياً أو طبيعياً، إنه ينتمي أكثر إلى ملكة الذات والوجدان والشعور، وإليهما ينتمي كذلك الحكم الجمالي.

وقد ميز «كانط» في «نقد الحكم» بين أربع لحظات أساسية أو حالات أو خصائص أساسية لحكم الذوق أو الحكم الجمالي نذكرها بإيجاز فيما يلي:

اللحظة الأولى: حكم الذوق وفقاً للكيف:

الخلاصة - بالنسبة لهذه اللحظة - هي: الذوق هو ملكة الحكم على موضوع ما أو أسلوب من أساليب التمثيل الداخلي لهذا الموضوع من خلال الشعور الكلي المنزه عن الغرض والخاص بالارتياح أو عدم الارتياح. وموضوع مثل هذا الارتياح - أو الاشباع - هو ما يسمى بـ «الجميل».

اللحظة الثانية: الحكم على الجميل وفقاً للحكم:

ينتهي إلى أن: الجميل هو ما يتمتع بشكل عام (مشترك) دون حاجة إلى وجود مفهوم عقلي محدد خاص حوله. اللحظة الثالثة: أحكام الذوق في ضوء العلاقة الغرضية الخاصة التي توضع في الاعتبار:

حكم الذوق حكم غائي، لكنه حكم غائي بلا غاية، أي حكم بلا غرض عملي محدد، والنتيجة هي أن: الجمال هو الشكل الخاص بغائية موضوع ما، وأن هذه الغائية يتم إدراكها دون أي تمثيل داخلي أو خارجي لغاية معينة.

اللحظة الرابعة: الحكم على الجميل في ضوء الجهة الخاصة بالرضا أو الإشباع الخاص بالموضوع: (أي من حيث الإمكان أو الضرورة):

إن هذا «الحس المشترك» والذي من خلاله لا نفهم المعنى الخارجي ولكن الأثر الناتج عن اللعب بقوانا المعرفية، هو الشرط المسبق الذي يمكن أن يقوم في ظله حكم الذوق ويرتقي. وهذا الأثر الانفعالي، وليس التصور العقلي، والعام وليس الفردي، هو جوهر الحكم الجمالي عند «كانط».

والخلاصة هنا هي: الجميل هو ما يتم التعرف عليه دون أي مفهوم عقلي على أنه موضوع للإشباع أو الارتياح الضروري.

والفن الجميل في رأي «كانط» هو فن العبقيرية، والعبقيرية هي موهبة (أو هبة طبيعية) تمنح القاعدة (أو القانون) للفن. والموهبة ملكة فطرية خاصة بالفنان وتنتمي بذاتها إلى الطبيعة. ومن ثم فإن العبقيرية هي استعداد عقلي فطري تقوم من خلالها الطبيعة بإعطاء القاعدة أو القانون للفن.

ويقول «كانط» كذلك «إن الجمال الطبيعي شيء جميل، في حين أن الجمال الفني تصوير جميل لشيء ما». والذوق في رأيه ليس ملكة خلق أو إبداع، بل هو ملكة حكم فقط، وإن ما يلائم الذوق لا يكون بالضرورة «عملاً فنياً»، وإنما قد يكون مجرد أثر صناعي، أو نتاج تفاعي

وعيه، هذا على الرغم مما قد يفترض من وجود ذات عارفة، وثوابت خالدة، خلف هذا التدفق للخبرة. فالتحليل البسيط يكشف لنا عن أن الذات هي لاشيء دون وعي، وأن المادة لاشيء دون أحداث يتلو بعضها بعضا خلال الزمن، وأن ما يجعل هذين المفهومين (الذات والمادة) يكتسبان الحياة، ويصبحان مفعمين بالمعنى هو تلك القوة الكونية التي تبث الحياة فيهما، والتي يطلق «شوينهور» عليها اسم «الإرادة»، إنها الشيء في ذاته، إنها ليست الذات القائمة بالإدراك، ولا المادة المدركة، لكنها الشيء الذي يتجلى كل من الذات والإرادة من خلاله.

والجانب الجمالي في رأيه «ظاهرة من ظواهر الذهن» تعتمد على الخصائص المميزة للفرد الذي يدركها، لكنها ظاهرة تكون لافتة في اكتمالها وتوافقها (أو هارمونيتهما)، والجمال محرر أو مطهر للعقل، فهو يسمو بنا إلى لحظة تعلو على قيود الرغبة، وتتجاوز حدود الإشباع، وهما (الرغبة والإشباع) من الشروط الملزمة والمألوفة في الحياة العادية. فمن خلال الفن تجد الإنسان رادة الانسانية، التي لا تهدأ ولا يقر لها قرار، حالة مؤقتة من الهدوء.

يشير «شوينهور» كذلك إلى أن المتلقي ينبغي له أن يصغي أولا إلى الحكمة العميقة التي تبوح له بها الأعمال الفنية، إنه ينبغي أن يستمع إلى حديث العمل الفني إليه، قبل أن يتحدث هو إليه.

فالاستمتاع الجمالي إذن حالة مشاركة، أو تعاون بين العمل الفني والمتلقي. هذا هو الشرط الأساسي لحدوث الأثر الجمالي كما يشير «شوينهور»، ومن ثم هو أيضا القانون الجوهري فيما يتعلق بالاستمتاع بكل الفنون الجميلة.

أفضل ما في الفنون - كما يقول شوينهور - تلك الجوانب فائقة الروحانية فيها، وبحيث إنها تمنح نفسها للحواس على نحو مباشر، إنها يجب أن تولد أو تحدث في خيال المتلقي، ورغم كونها تولد أو تنتج أولا من خلال العمل الفني.

أو عمل آلي ميكانيكي صرف.

ويخلص «كانط» إلى ضرورة اتحاد الذوق والعبقرية في العمل الفني، مادام من الضروري أن يتوافر كل من «الحكم والمخيلة» في الفن. فالفنان العبقري يحتاج إلى ملكات أربع هي: المخيلة والفهم والروح والذوق.

«هيجل» وتجسيد الفن للمطلق:

نظر «هيجل» إلى الفن باعتباره محدودا نتيجة للطبيعة الحسية الخاصة بوسائطه. فهو في رأيه غير قادر على النهوض أو الوصول إلى الإدراك الكامل للوعي الذاتي أو الروح. والفن هو أحد الأشكال الكلية للعقل، أو هي غايته القصوى، وما الفن سوى خطوة سابقة في طريق العقل نحو الحقيقة.

ويرى «هيجل» أن الجمال في الفن يرجع إلى اتحاد الفكرة بمظهرها الحسي، والنظر إلى الفكرة ذاتها يكون الحق، والنظر إلى مظهرها الحسي يكون الجمال. «أما الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالي، ويكسبها طابعا كليا حين يخلصها من الجوانب العرضية والمؤقتة، فالفن يرد الواقعي إلى المثالي ويرتفع به إلى الروحانية، والفكرة إذا تشكلت تشكلا دالا على تصورهما العقلي تتحول إلى مثال».

«الجمال في رأي «هيجل» هو: الفكرة التي تعبر عن الوحدة المباشرة بين الذات والموضوع. وهذا الجمال لا يتحقق في أقصى درجاته إلا في الجمال الفني، لأنه ينبع من الروح (أو الإنسان)، بينما الجمال الطبيعي هو أول صورة من صور الجمال، لأنه الصورة الحسية الأولى التي تتجلى فيها الفكرة».

ويقول «هيجل» - بالنسبة للتذوق الفني - إن العمل الفني لا يقصد منه مجرد استثارة انفعال أو آخر لأنه هنا لن يتميز عن أشكال أخرى من النشاط كالفضيحة والتأليف التاريخي والوعظ الديني. فالعمل الفني يكون كذلك - عملا فنيا - بقدر ما يكون جميلا.

«شوينهور» وحكمة الفن التي تتحدث عن نفسها، كل ما يعرفه الإنسان - في رأي «شوينهور» - يكمن داخل

عطر الشعر

محمد بودويك *

والمعاناة والوحي والنحت والبناء، إن لم تكن رسالة الجمال والمحبة، والرعدة الأشهى بالحياة.. للحياة؟! ومن الغريب أن تستمر كثير من الدعاوى المعطوة- في ظني- على سبيل لاحب، مطالبة بالوضوح، وتقريب المآتي، والإنصات إلى الواقع المنكسر من أجل عكس نتوءاته، وتضاريسه في النص، وفقاً لعمود فني يابس، وصور تكلست بفرط الاستعمال والوطء، وبلاغة عجوز بله حيزبون تنكث على منسأة منحوبة ومهترئة... ولغة تهتف قبل أن تفكر، وتبوق بالشعار والخشب والانحصار الوهمي على عدو موهوم: يحدث هذا عندنا- في العالم العربي- ويسري التصور إياه- وذلك ممكن الخطورة- إلى مناهج التربية والتعليم، مما يترتب عنه فصام معرفي ولغوي وفني في آخر المطاف، وفئوية اجتماعية منقسمة تختلف في الثثرة والميوعة، أكثر مما تختلف في الواقع على مشروع مجتمعي بين أو مغبش المسالك والشعاب والهدف. تلك احد متطلبات السياسة التعليمية، وجريرة أصحاب القرار.. سدنة الماوضي والبهالي والمتآكل، وأعداء التطور والانفتاح والتفاعل الحي بين بني الإنسان.

ألم ينتبه هؤلاء السدنة، بل قل- تظاهروا بذلك- إلى أن الحداثة تغلغت فينا نحن الهاتفين بها، كما تغلغت فيهم هم الكارمين لها، وإن على إيراد واستيراد ومجلبة؟ المهم ان الامور أخذت طريقها وأصبحت ملء السمع والبصر والحياة والمعيش.. المهم أن نواصل التحديق الواعي في الجديد بعيون واسعة نقطة منقشة لا عشواء ولا مبهورة، وأن نزهف السمع، ونزهف القراءة والمتابعة لنستحق رهاننا بله عصرنا.

لقد أن أن يعمق الشاعر- وقد فعل- اتصاله الحميم بالعالـم.. بالإنسان، بالأسئلة المطروحة، بكنونته وأبعاد

١- على سبيل التذيع والتسميع؛

ماذا يستطيع الشعر فعله هنا والآن؟ ماذا بمقدوره أن يضيف على عالم يتبنى طريقة أخرى عنوانها ومحجتها: تكنولوجيا الصورة والمعلومات، ونهجها القوة في كل شيء: في الاقتصاد، في السياسة، في الرأي الواحد والوحيد ما أفضى إلى العولمة مباشرة في تصدير قيم معطاة ومعلبة؟ ومن ثم، هل يستطيع مع الابداع عموماً، أن يسهم في فك الحصار عن كوى الضوء الباقية التي تفضح الظلام والغمرة، وتشبي الإنسان؟

هل بممكنه أن يلقي الحصة، وينفذ إلى ما وراء الدوائر والأشكال؟ ويسير بالتصميم والإرادة، العتيمات والمجاهيل، ليرجم بالورد والعطر، والندى، طيور الدم، والسماسرة، ومشغلي الحروب؟ ألا تقودنا هذه الأسئلة بعيداً عن الإلغاز والاضمار- إلى الكلام عن رسالة الابداع، وبالتالي إلى مراجعة ما تكرر من مفاهيم متجاذبة متنازعة، عن كيفيات وماهيات الإبداع؟.. وطرق التواصل والتوصيل، وأسس التلقي والاستقبال؟ لكن، أليس لهذه الرسالة من أقدية أخر، ومجالات تفعيل وتصريف.. لعل أهمها الصحافة والاعلام والمقال والتعليم؟، ثم كيف تشكل الشعر وابناني وتبلور في العصور السحيقة حتى نعود إلى النشأة.. وإلى الطفولة البشرية؟ وهل له حدود إبستمية مرسومة بالطباشير، وذائقة موروثة متفق عليها، ومعايير قياسية نرتد ونركن إليها غب الخلاف والاختلاف؟ وفي الألسن والجغرافيات المختلفة كلها، ألم يعتبر الشعر الحق سحراً.. وضوءاً منفلقاً.. هارباً متمتعاً على القبض؟ أليس خلود الآثار الشعرية البانخة، المحترقة للأزمنة والأمكنة، تلك التي تلتمع في ليل الحضارات، حادثة واختلاجا ترعش كلما لمسناها، وتسكرتنا بالطبيب كلما فركناها، متأت من ديوميتها المخضرة، وجمرتها المتوجهة، ومائها الزغرب الدافق، وضوئها المتألئ الملفوع في مشيمة من اثير وهواء ونور؟ آية رسالة بلغت تلك الأشعار فادحة الجهد

* شاعر من المغرب.

الموت الذي يتهدد الروح باليباس، والمعنى بالامحال والمحو.

ثمة إصرار على قول الذات وتشريح الرغبة الحسية، وإن لفت في قماط سوربالي النسيج، صياغياً على مستوى البنية الفعلية والمصدرية.. وهما البنيتان المهيمنتان على البناء اللغوي والاستعاري العام. هكذا يتسيد الفعل المضارع أجواء الديوان، فيشيع الزأمة أولاً.. ثم الدبيب والحركة تالياً، يذيع الدخول الى الوادي المقدس: الى مجرى اللهب، مستحضراً العطر، والمعطر، وقاطفاً الطيوف، ويعضاً من الفواكه المحرمة!!

ومحتشداً بالمرارة حتى العظم، يقول خبيته، فيضحي العطر مواربة وزوالاً.. أو حصصاً زمنية وردية يتيمة مقتطعة من عمر وممارسة حياتية موسمين بالأسي والتفتت والضياح، فكأن العطر مجرد سيمولكر (Simulacre)، لميتم مقيم، يقول الشاعر حيرته وقلقه الوجودي وعدته الأليمة كما طائر منزوع الريش والعش وسط عاصفة لثجية سوداء:

– بوهيمي أرقته النهارات العارية..

– بوهيمي حيران ظن أن الحب مجاهدة

– وأن البلاد التي أطعمته المرارة

– قد تحمي قدميه

من أشواك الإقامة.. (هاراكري)

– وهو قناص مولع بالهواء.. حتى انه:

(كلما انتابني رحيل ساحر

أورق ضحكي..)

الظلم أس الديوان، ونسغه اللاهث في شريان المكتوب: (بالمعنيين).. هل للظلم نسغ؟

والشاعر عطشان بله صديان لما يرتو برغم الماء والينابيع المتاحة الوفيرة، هل هي وفيرة حقاً ومتاحة؟ وفي «خميس الأميرة» يتجسدن خشياً مسدداً، وجنح نحلة خاوية، وأعمى ثقب ضوء إنبصاره سهاد لا يريم:

– (لديني أيتها الأميرة الكتوم

على باب الصباح

فقد هريم السهاد

في شراييني...)

لكنه يضحك.. تتردد الملفوظة في الديوان كثيراً.. غير انه ضحك كالبكا..

هذه الكينونة، بالتجارب الكونية في الفلسفة والعلوم، كما في الفكر والإبداع عموماً. ذلك ان هناك تجارب بالغة الغنى والثراء والإدهاش شعراً ونثراً وتشكيلاً وموسيقى. ولا يظن امرؤ أننا نقطع الحبل أو نرومه مع تجربتنا التراثية الشعرية والفكرية المصينة، وكيف السبيل الى ذلك، وهو دمننا ونبضنا الذي به حياتنا؟!

إن الشعر سبيل ضرورة وجودية وجمالية ما ظلت الحياة لأنه صنوها.. ولأنه كذلك، فإن قسطاً من الاعتكاف والاستغراق فيه، وإعلان المحبة والعشق له، موصل الى النقاط رعشات واختلاجاته، ومفض إلى أغواره وقبعانه حيث الوجود والذات مسطوران، والقلق العاتي مستعلن ونابح، والماء مندفق وسلسيل. كل شعر لا يقول الوجود والقلق والموت بالعاني كلها، ولأننا المشطورة المذبوحة والمتجددة، والذات في انسحاقها اليومي وتراجيديتها، مآله الانحسار والنسيان في غمرة التبدلات الموهلة، والابدالات والزحف الزمني. ذلك أن ما يبقى هو الجوهر.. والجوهر في الشعر هو الاستجابة الأولى والأخيرة لنداء الذات وإيقاعها.. ونداءات الشعر.. وإذا كان الشاعر العظيم وهو لدرلن قد قال: «إن اللغة أخطر النعم» فقله هذا مدعاة الى التسبيح والتمجيد لهذه النعمة الخطيرة، والحرص – كل الحرص – على صيانتها بامدائها بالجهد والحب والمراودة. وعلينا أن نتمثل قول «رامبو» الخالد الذي أدرك باكراً، عمق اضافاته للشعرية العالمية، وأدرك قيمة ابتداعه التاريخية: «ابتدعت أزهاراً جديدة ونجوماً جديدة، ولغات جديدة...».

٢ - صهيل الجواس في برية الصورة،

ضمن السياق إياه.. والإطار العام هذا، يندرج كتاب عزيز الحاكم الشعري الموسوم بـ:

عطر الذاكرة؟ فمآذا عن عطر الذاكرة؟ إن عطر الذاكرة هو عطر الشعر أيضاً، وهو عطر الجغرافيات والامكنة الملونة. وعطر النساء الوضئيات المضيئات، والبضات المضات المتراعات شهوة وملذة ومتاعا.

والكتاب أيضاً، استعادة للروائح التي تلبثت بالبحر والغارغة والريدهات الباردة والرطوبة الماحقة، بالعطر المتعدد والغزير، يستقوي الشاعر على اليومي العفوي، والواقع الأسن.. وعلى المنفى والغتراب في الذات والوطن، وعلى الاقفاص الضيقة والوسيلة، ثم على

كما قال المتنبي الشامخ:

وكم في مصر من المضحكات

لكنته ضحك كالبكاء

مصر؟ سيان او أي بلد عربي. فجميعها تستلف الوجه والسمت والنعت من واقع الحال، فتضحى هي هي!!

تتجاوز الصور الشعرية تحكمها عروة وثقى، وحواس صادة، تتلألأ في المتن، فيشقى بها الوعي، وينفطر لها الخاطر، حواس تتراسل صاهلة، فينتسج العذاب ضفيرة غداقية.. وأرضا ماحلة، وخرابا تظلل الغريان: الطيور الجنائزية بامتياز، ويقود فيه العميان العميان الى حفر لا قرارة لها: الصغعة المحظوظة- عاصفة بكاء- البرد العجوز- الجاثوم- الكايوس الأخضر- صولجانان الأسى- ازدهار المرارة.... الخ.

لقد أصبح الشعر يصدر عن منابع ومصادر باللغة التنوع والثراء، تخبك العين فيه مكان الذهن والاستحضار، ويصدر عنه بنية معرفية تتقاطع ضمنها وفيها، كليات ومنجز ثقافي ذو رؤى ومرتجات كونية، واستلهامات متخالطة متشابكة، يعسر على المتعجل استبصارها.. ولنا عودة متقصية الى ذلك لاحقا.

وينهض نص: «ما تبقى من عطرها» ص ٨٨، على تورية ذكية ذات قاع وأجنحة، ومشتبك خفي عميق ذي صفاق وسدادة، لأن امكانية تداخل الداليتين بل الدلالات، قائمة ومستشزرة، وامكانية التوازن بين معنيين عريضين ويتشاكلان ويتخالفان وفقا لزواية القراءة والتأويل او اتصال بالسياق النصي العام، تنتشر ظلالها على: «ما تبقى من عطرها» أو هو نص يلحم مقاطعه الهواء، ويبلور وحدة بؤرته ضوء رهيف ويعيد، إنه ضوء الشعر، وهكذا تتم التورية على مستوى الملفوظات الآتية: الأصابع- الشعر- لا تبكي (وقصدي استكناه معنى الالتفات الغبيء) التي تدخل، على التوالي، ضمن العنوان، وضمنن الابيكيرامين- الشذرتين: أوج- «هنيئاً لي بأصابعي»، و«عبرية مبتذلة» إذا تساهلنا.

إن اللمس: «الأصابع»، والشم: «العطر»، والعين: «الجغرافيات والأمكنة التي رادها الحاكم»، والسمع «ضحك الغيب- خريف الجاذبية= النحيب الحلو- أسنان المغامرة التي تصطك»، والذوق: «عصير النهضة- حليب الصدمة- رضاب العزلة- الماء الصلد...» والاستبصار

إذا اعتبرناه حاسة أخرى.. حاسة عرفانية وباطنية: هواء الخيبة- بدبيب الفسارات القادمة- الكسوف المجيد الآتي. كل هاته الحواس تتواتر، وتتبادل المواقع في قماط من الفكاهة السوداء، والخيبة المريرة والبهجة/ الفكاهة، والباروديا بعامة: صاهلة ومنجزة وعدما ورهانا: كتابة تجربة حياتية حادة المواجه، وخضراء الروح لها مسارها ومصيرها، وتجربته كتابة شعرية لها ألقها، ومغايرتها ولغتها.

٢ - قياسات فقدان، وتقشير المرايا،

لا تقوم التجربة الادبائية على فراغ، ولا تصدر عن ذهن خال من تعاقب المر والطلو، والنفيء والمطبوخ، كما انها لا تقطع حبل سرتها مع السابق والماهد، والمنجز التجاري المحلي والإنساني. إن الخطاب الشعري كتجربة أو ممارسة مبنية ضمن مصطلح ونسق متواضع عليهما بوصفه جنسا تعبيريا ولغويا راقيا يكهرب اللغة ويضيئها، بمسقىها ويوقعها أيا كان الإيقاع وزنا وقافية أو جماليات متجاورة أو مجانسة وسجعا أو تشقيقا للألفاظ، وتوليدا لضفيرة من المعاني متشحة بألوان الطيف، وهاربة من اللمس والمواقعة المعممة، هو محاورة وإنصات، وتفاعيل مع الموروث والمحيث والمجايل، وامتصاص وتناص، لقد قال ايليوت: «ليس من شاعر يؤدي معناه وحده، بل إن ما يؤديه من معنى هو ثرات يؤكد حضوره بعنف، جميع الموتى من الشعراء أسلافه».

على أرضية هذا الكلام، يفرض ديوان الحاكم عن حواراته الخفية المطلوبة بالجهد والاستقصاء بغية توسيع التجربة وإغنائها وشحذها، وقصد تسنين الرؤية والرويا، واستنفار كل الحواس، وتآليب الوعي الجمالي على الاستزادة من المعرفة، والعب من حياض/ أعمال المشائين الرائين، والعايرين المهائلين بتعبير «ملارمه» عن رامبون العابر الهائل، أولئك الذين يمشون بتعال من ربح حسب قول فيرلين «في رامبون دائما: semailles de vermt) (L'Himne aux هي وجوه وأقنعة أيضا، تنتسج بمضاء الماء ورهافة الهواء، مع تجربة عزيز الحاكم، كما أعرفها، يستمد منها عنفوان عمله ويستوحي بعضا من موهما وقلقها الأنطولوجي، وأفكارها، وحواملها الرمزية المشعة، يتوحد معها فتنتصب متبينة في المفاصل

كل تجربة عميقة تصاغ بعبارات فيزيولوجية. سيوران الذي يصف الشاعر «بالوحش الذي يراود خلاصه عبر الكلمة، والذي يملأ خواء الكون برمز الخواء تحديداً: أي الكلمة... كما يعتبر أن «تاريخ الوعي هو تاريخ محتته».

وبالجملة، فإن أهم القيمات المعتادة لدى سيوران، والتي مدار كتاباته عليها، هي: رعب الخواء - الخيبة - الخطأ الكائن - تأصل الشر، وأن الكل يدور حول الألم.. أما البقية فأكسسورات، (كل هذه الختف المضنية مأخوذة من ترجمة محمد علي البوسفي/ نزوى). ومن الشيق أن نرى الى هذا العمل: «عطر الذاكرة» على أنه تنويع أجناسي نبهه على كتابات الحاكم المختلفة وترجماته.. وأنه إذا كان من فضيلة للترجمة فهي التعلم والعلم والانتشاء بما عند الآخر، وبالمعجز الانساني القادم من قرارات ولغات وتجارب مختلفة، يقود التمرس بها، وتعاطيتها إلى الكوسبوليتية، والى المتاهات والعوالم المتصادية والمتضايغة والمتداخلة، متاهة كولن ويلسون مثلاً، ومتاهة بورخيس المتعدد:

- (أهكذا، إذن يا بورخيس

تبنى المتاهات؟) (هاراكيري ص ١٦)

- ومن أين يأتي ذلك الضياء العذب المضيف الذي ينساب على فتحة الضربير الخضراء؟
(في نص: نهار مشوب بالغبطة).

ولك التفاحة، فتاحة أي ضربير هي؟ هل هي فتاحة تيريزياس أم فتاحة هوميروس، أم فتاحة المعري أم فتاحة ضربير بفاس أم فتاحة بورخيس المتاهي؟! والمتاهة هي مطلق تسمية على كل أدب بورخيس: (وعدا عن مدينته/ المتاهة: «بوينس آيريس».. التي تسكن أعماله، كانت المرايا- المتاهة- النمر- السيف هي الرموز المتكررة، والمضادة أحياناً التي أصبح سجيناً لها). يقول: «لقد سلمت من المتاهات والمرايا والنمور وكل ما تبقى»، وكتب ذات مرة يقول: «انه واجبنا الثمين ان نتخيل ان هناك متاهة وشعاعاً، لن نمسك بذلك الشعاع أبداً، ربما نستوعبه أو نفقده في فعل إيماني أو في إيقاع.. في حلم.. في الكلمات التي نسميها فلسفة، أو في السعادة الواضحة والبسيطة».

(عن مرام المصري= ملف بورخيس- نزوى)

إن ما يغنيه الحاكم هو الإقامة الفعلية على الأرض..

والأردة مرئية ولا مرئية.. ساطعة الغياب، شاهدة على الشقاء الممسوسين في الألم الكبير، وتماس الروح في النياحة والعيول والنعاء، أمام البشاعة والشر. هكذا تستضيف الذاكرة المتوقدة والموشومة كلا من الحوري حسين- محمد عزالدين النازي- زاهر الغافري- عمر الخيام- موتسارت من خلال كلبه الوفي- الحلاج- بورخيس- سيوران- نيرودا- كير كغارد. كما تفتنزل المدن والعوالم الديوان مؤتلة إياه بما يرفده، ويعلن عن غنى التجربة.. واستواء عودها، وغنى الكتابة بالتلازم والعضوية.

إن القاسم المشترك بين الأعلام المذكورين يكمن في تواشج رؤاهم، وتصاقب احساسهم بالانسحاق والفجعة في عالم لا يستحق أن يعاش، مما قاد بعضهم الى الانتحار الفعلي أو المجازي: حوري حسين الموندرامي صاحب «الحرباء» والصلب الشنيع للصين بن منصور الحلاج الذي قال وهو يجر كخروف للذبح: «ركعتان في العشق لا يصح وضوءهما إلا بالدم» بعد أن رفع يديه الى نافورة الدماء المتحدرة من أنفه المجدوع للتو. فغسل رغبته وتوضأ بالدم. الحلاج الذي صرح علانية وعلى رؤوس الأشهاد، برغبته في أن يموت من أجل الانسانية، ومن أجل إحقاق الحق، لقد كان يكتب الشعر- تماماً- كما يحياها.

يستدخل الحاكم هؤلاء الأعلام مضيقاً بهم تجربته، وقادحا شرارته الى الأقصى، مرعوشاً حتى النخاع كمن يقرص ذبيحاً وهو يقرأ هؤلاء الأصحاب والخلان والأخدان، ويواريههم نبض قلبه محتجناً، فكأنما يقول على لسان رامبو الهائل: (كفى ثرثرة إنني أوارى الأموات في أحشائي).

- (وينزع من وصايا «سيوران»

أو أي مرتاب مقدس

ريشة قلقة

ويكتب بمرح لا يضاهي:

وسلاماً أيتها النزهة اللاذعة!!

وللحق، فإن ظل «سيوران» الروماني الفرنسي، وعلى الرغم من هذه الإشارة المختزلة لكن العميقة، ينتشر في أعطاف وذرات الكتاب، موحياً وهادياً بالحكمة الأسنى: ان نحطم المعنى من أجل خوض تجربة اللامعنى، ذلك أن

الإقامة الكريمة التي تحدث عنها شاعر الشيلي الكبير «بابلونيرودا» لا على الجحيم الأرضي، فالإقامة على أرض جحيم مع الرتبة القاتلة، والتكرار الممض، تجعل حياته نائسة بين صدا العيش بتعبير أبي تمام، ومطواة اليومي القاطعة، لكن الحاكم يسري عن مزاجه المعتكر بتقشير المرايا حيث تثوي القامات والوجوه و«الدهشة الزرقاء»، ورومان المعرفة، وتغاف الخطيئة، و«بلل البرتقال»، وحيث النشوة في، والانخطاف إلى حدائق وجنان أشبه ما تكون، بجنان بولدير الاصطناعية: حيث العنبة الليلية ملكة، والمرأة فراش وقطيفة، والنبذ ديم وخليل، مرددا مع «سورن كيركغارد» الفيلسوف الدانماركي الفاتن: «أيها النشوة الفريدة ما أعذب هذه الحياة».

حضور كيركغارد البانخ على مستوى المقولة/ المفتاح، يمنح رؤية الحاكم ورؤياه شحنة أخراة من الضوء فلسفية وشعرية، ويضفي على تجربته الحياتية معنى ودلالة، متجسدة في اختيار الجادة الوجودية، والتوجه العام للشاعر قراءة وكتابة وترحلا، فالإلى اعتباره أي كيركغارد- مؤسسا حقيقيا للفلسفة الذات بوصفها مركز الوجود، فإن سورن كيركغارد (عاش حياة معلقة على وتر فوق هاروية الوجود الهامشي. وقد كان يعي العمق السحيق لهذه الهاوية..)، ومن ثم، فإن مهمته كانت هي تكثيف شعور الانسان بالقلق والرعب تحذيرا من السقوط في الهاوية).

ويهدي «انحناءات» إلى «زاهر الغافري»: الطيف العماني الجميل.. لأن الغافري انتذف حياتيا وكيونيا مع شلة من أصدقائه، وكتب في الذاكرة هوبيا شهيا، وواقعا دنجاء، وطيفا عاركا الوقت المغربي ذات قيامة قبصمه، وانتشى برفقة وصحبة المارقين صعاليك الحوارية والحارات، ثم تبخر في الأجواء وأصبح أثرا بعد عين. هكذا تنضفر الكتابة متواجشة متعاضدة ملتقية فيما يصنع الألم المشترك، ويصنع الحكى الموجع، والبهورثريه التوثيقية.. فيلتقي الشاعر الجميل عبدالله الريامي مع عزيز الحاكم حول «الغافري» موقعين مرثاة لعمر جميل.. حجة على صداقة مركوزة، وإشادة «براهب اشعل البكاء» ويرجل عبر وترك عطرا ودخانا:

١ - يقول الحاكم: (جلست إلى تعبي

تداولنا نبذا وشتائم

فوقنا فضيحة حسناء

تمسح أعناق الزمو

أعرفها حدائق الانسلال

- جند سالون

- وقبائل راقية

- لشحن الأحقاب بالنفايات..)

٢ - ويقول الريامي في نص: «لست للنسيان» من مجموعته (فرق الهواء):

- (ماذا تفعل وحدك في مقصورة العميان؟

إلى متى تظل تسوس

الكهنة والهواء والحنين الوفي

يتمرغ في الأسطبل المجاور لسريرك

لك عيون المحفات

وقلب نهشته صقور

ومدن تتداعى الآن في مراكك

قصصا وهمية.

وحدنا نعرف أن ليل طنجة

مصير مقلق

في ينطال زاهر الغافري

لا بد للشاعر من حثف أنيق يلقاه..).

٤ - **عطور ودبابيس:**

رغم أن الاختزال يسيء إلى العمل الشعري، والتجربة الكتابية بعامة، بما هي خيط ممدود، ومشدود إلى مفاصل المقروء وصوى المنجز والمتراكم عبر الكتابة والصو، والنثوء والضمور، وإلى علامات ومنعطفات تطبع الحياة، وكيفيات ممارستها وترويضها، أو سوقها إلى حافة الجنون، وشفير الخبل والعصيان ودوس القيم، رغم معرفتي بذلك، فلا مناص من الاختزال والقول بأن «عطر الذاكرة»- وبعض النصوص تشي بذلك- لم يكن عطرا كله وأطايب، واغلاما ونشوة وشهوة مهوارة، بل كان في طرف منه، في أطوائه دبائيس غير ودية على الإطلاق، تشك الجنب، وتنكأ الجرح، وتهيج الوجع، وتستصرخ «نسيم الأرق» ص ٨٤.

- (فلتدعيني لأحلامي النفسية

التهمي ما شاع من حماقاتي

ولا تطرقي بابي بعد الآن

لست هنا

لست أنا

ولست أريد

سوى وردة بيضاء تشبهني).

ليطل «نهار مشوب بالغبلة» ص ٧٤، أحمر العينين من فرط السهاد والسهو.

وهي غبطة حسية وروحية سرعان ما تنقلب الى تبيكت حين يتداعى الشرق العربي الى الرأس المجردة صدئا.. غارقا في النعاس والذباب، مما يضطر معه الشاعر الى توقيع: «رقصة الطاووس الأعمى» على حطام تاريخي، وحريم متثائب، وكتب صفراء معسوبة بضمادات المكسورين والمرضى، وخرق الحيش المستعملة؛ وهكذا يجيء الحاكم:

— (أجئ كالرعد

محمولا

على فوهة المستحيل

اسكب الغضب النظيف

في مرمدة زرقاء

وأدخن تاج العروس

تحت سقيفة الكون). ص ٧٧

وهو أحد قياسات فقدان والغياب على نص نزار قباني: (حوار مع أعرابي أضاع فرسه):

— (...) وجلدت الهزمة في لغتي وجلدت الياء

وذبحت السين وسوف، وتاء التأنيث البلهاء

والزخرف والخط الكوفي، وكل الأعيب البليغاء

وكنت غبار فصاحتنا

وجميع قصائدنا العصماء (...)

وليس من شك في أن الصور ذات الميسم والنزع

السوريالي، والصور القائمة على المفارقة والباروديا،

والخيالات الجلية»، والديوان حقل بها بما لا يقاس،

تشكل مجتمعة ومتجاوزة، دبائيس ناضجة تقض

الضجيع، فتعمر نعمة السكون والصفاء، فلنتمثل بعضها

على سبيل التزيكية والحجة، علما أننا نقترب جرما في

حق الكتابة التي لا تكون إلا وحدة متندمة العناصر،

ونسقا مبنينا:

— يقطف من منحدرات العطش

رعشة الندم الأخيرة

— دنف الأتقياء

ونبل الغواني

— ناوليني شفتيك

كي أنعم بافتضاخ الهواء

— عجوز يتهادى

وغراب يطفيء الأعاصير

في عيون الرعشة..

قتامة تقود صبية حذاء

— ثمة دوما اغتصاب عابر

يدفع بالعربات الذاهلة

إلى مسكن البداهة...

لقد اخترنا لهذا الفصل عنوانا فرعيا كما هو بين: عطور

ودبائيس، اخترناه، وفي البال والفاطر، ان العطر ناتج

الوردة، وإنه دون الوردة، الشوك/ شوكةا والسيجا، وأن

الذاكرة تنتشي لحظات مسروقة— في غفلة— عن عين

الزمن— لتستغيق على دبائيس وإبر ونمال تركض في الدم

والشعر والحياة.

٥ - على سبيل الترصيع والتوديع؛

عودا على بدء أقول: لا ينبغي تجاهل حقيقة أضحت في حكم

البداهة والمسلمات لفرط ما أثبتت في المحافل وتعاورتها

الاقلام والأقدام حتى، وهو أن الشعر قادر، إن لم يكن على

تغيير العالم، فعلى قبوله واحتماله بالمرأنة الدائمة على

الغد الريان.. والانتظار الذي يحمل بشارات الأمل

وإرهاصات التحول نحو الخير والمحبة بعد الحرب والاضلام.

إن الشعر هو نداء خافت وعال في آن، للانسان فينا من

أجل أن نشق الحيوان المستشرس، والوحش المسخ الذي

يسكننا حتى يصبح في طوقنا البناء الجماعي لكتاترانية

شاهقة الحيطان خضراء الأحلام، زرقاء النوافذ والممرات

والمرابيا، ولقبة وسيعة رحبية تحفها الملائكة، وتملؤها

الترانيم والمزامير والطيون.

لقد «تساءل مرة هانريتش هاينه» إن كان الشعر مرض

الإنسانية (مثلما هي اللؤلؤة مرض المحار المسكين؟).

وحين يكون «هاينه» على حق، فإن هذا المرض فريد من

نوعه، بل هو جميل، من أكثر الأمراض جمالا، ولم تكن—

يوما— بحاجة الى الجمال مثل حاجتنا إليه الآن، هل

الشعر جمال محض إذن، أم ثمة نفع يرتجى منه؟

نعم، الشعر مفيد دائما، مفيد لأنه جميل.

(الشاعر الألماني مارسيل رايش رانسكي)

عن ترجمة لصالح الدين عبد اللطيف

ما بعد الحداثة

فخري صالح *

كما هو، أما ليزي فيدلر فقد تحدثت عن ولادة فن ديمقراطي جديد يستطيع رأب الصدع بين الثقافة الرفيعة High Culture وثقافة الجماهير Mass Culture ويستطيع تفكيك «الاستقلالية» النخبوية للحداثة.

وهكذا وفي سياق تطور فكرة ما بعد الحداثة في الستينات دعا كل من إيهاب حسن إلى فن غير شفاف يقاوم الاستهلاك والتأويل: فن يوجد في العالم كسطح حسي Surface Sensuous Surface وذلك في إطار ما سماه «جماليات الصمت».

ومع أن الجدل بشأن مفهوم ما بعد الحداثة بدأ في الستينات في النقادين الأدبي والثقافي في أمريكا، فقد امتد هذا الجدل إلى حقول معرفية أخرى، وقد أعلن تشارلز جينكس، وهو أحد المنظرين الأساسيين لما بعد الحداثة في العمارة، أن المصدر الأساسي الذي استقى منه فهمه النظري لفكرة ما بعد الحداثة هو النقد الأدبي. وحسب جينكس فإن إيهاب حسن كان هو الباعث من عدم مفهوم ما بعد الحداثة ووفر له نسباً. يصادق على كلام جينكس ما ذكره جان فرانسوا ليوتار في كتابه «الوضع ما بعد الحداثي» (١٩٧٩) من أن عمل إيهاب حسن هو المصدر الأساسي الذي نبهه إلى أهمية مفهوم ما بعد الحداثة.

لكن مشروع ما بعد الحداثة بدأ منذ السبعينات يتطابق مع مشروع ما بعد البنيوية الفرنسية، من خلال أعمال رولان بارت، الأخير، وجاك دريدا وجاك لاكان، وبعد بعض مؤرخي ما بعد الحداثة أن ترجمة كتاب جان فرانسوا ليوتار «الوضع ما بعد الحداثي» على الإنجليزية عام ١٩٨٤ هو لحظة تطابق بين المشروعين ما بعد الحداثي وما بعد البنيوي. وفي سياق هذا التطابق يرفض منظور المشروع ما بعد الحداثي تصور الفلسفة التجريبية للغة الذي يقول إن

ليس هناك ما بعد حداثة واحدة، بل هناك ما بعد حداثات، لكنها تشترك جميعاً في بعض الأسس النظرية وصلات النسب بأفكار عدد من ملهمي الفكر الغربي المعاصر في نهاية القرن العشرين، وعلى الرغم من أن تعبير ما بعد الحداثة استخدم في الثلاثينات من هذا القرن في نص كتبه الإسباني فرديريكو أنونيس، إلا أنه استخدم للمرة الأولى بصورة منهجية في حقول الدراسات النقدية في أمريكا: أي في كتابات كل من إرفنج هاوهارلي وليغين ويلزلي فيدلر وإيهاب حسن. فما بين ١٩٦٣-١٩٦٧ بدأ الجدل حول ما بعد الحداثة يعلن عن نفسه في الأدب والفنون والعمارة فنشر ليونارد ماير دراسته «نهاية عصر النهضة» (في مجلة هندسون ريفيو، ١٩٦٣)، ونشر إيهاب حسن مقالته «تقطيع أوصال أورفيوس» في مجلة «أمريكان سكولار» (١٩٦٣) كما نشر كتابه «أدب الصمت» (١٩٦٧)، ونشرت سوزان سونتاج مقالته الشهيرة «ضد التأويل» (١٩٦٤)، ومقالة ثانية بعنوان «ثقافة واحدة وحساسية جديدة» (١٩٦٥)، كما نشر ليزي فيدلر مقالته «السلالة الجديدة» (في مجلة الباريتزان ريفيو، ١٩٦٥)، ونشر روبرت فينتوري مقالته «مبررات عمارة البوب» في مجلة «الفن والعمارة» (١٩٦٥). ويرى ليونارد ماير في مقالته التي ذكرناها سابقاً أن علم الجمال جديداً قد ولد في هذه الفترة، وهو يدعي أن هذا العلم يتضمن انكاراً لمبدأ السببية والمعنى التقليدي، وتشجيعاً لفن لا يهدف إلى غاية محددة، في علم الجمال الجديد، حسب ماير، لم يعد الإنسان هو المعيار الذي تقاس به الأشياء من حوله، لم يعد مركز الكون، ولهذا ندعونا إلى الاستمتاع بإحساسنا بالأشياء كما هو، من خلال إعادة اكتشاف الواقع والتمتع بالصوت كما هو، واللون كما هو، والوجود

* ناقد ومترجم من الأردن.

فقدت شرعيتها في مجتمع ما بعد الحداثة. وحسب ليوتار فإن مجتمع الكمبيوتر ليس محاطاً بقفص حديدي يمنع التواصل بين أفراده، ولذلك لا ضرورة لنشر حكايات رمزية كبرى في مثل هذا النوع من المجتمعات المتقدمة تكنولوجياً. إن ليوتار لا يثق بالنظريات الكلية أو السلطات التي تحاصر البشر، وهو يفضل من ثم نوعاً من المقاربات العملية (الأدائية) للفعاليات السياسية. بالمعنى الواسع لكلمة سياسة، ومن ثم فإن نظريته السياسية قائمة على الاعتقاد بأن الحكايات الصغرى للأفراد قادرة على تحدي الأنظمة السياسية المستبدة. ومع أنه يعترف في كتابه «الوضع ما بعد الدائري» بأن المعرفة ما بعد الحديثة هي أداة في يد القوة، إلا أنه يشير إلى كونها تقوم بتهديب حساسيتنا تجاه الاختلاف وتعزز قدرتنا على تقبل ما هو غير قابل للقياس. إن مبدأ هذه المعرفة يتمثل في وضعية التناظر التي يسعى الخبراء إلى الكشف عن وجودها، بل في «مغالطات المخترع»

Inventors Paralogy..

انطلاقاً من التحليل السابق لوضعية المعرفة ما بعد الحديثة يشير ليوتار إلى أن ما بعد الحداثة هي ما بعد ميتافيزيقا، ما بعد صناعية، وهي ذات سمات متعددة، وهو يضع من ثم برنامجاً لما بعد الحداثة يأخذ في الحسبان ثورة تكنولوجيا المعلومات داعياً إلى خلسة الاستقرار الذي تتمتع به المؤسسات والشركات المتعددة الجنسية، منادياً بفتح بنوك المعلومات لكل من يريد استخدامها.

نستنتج مما سبق أن المعاني السياسية الضمنية، التي يقود إليها تحليل ليوتار لوضعية العلم ما بعد الحديث، تتمثل في القول بأن الإجماع Consensus هو نهاية الحرية ونهاية الفكر فيما يؤدي خرق الإجماع Desensus إلى ممارسة الحرية والتمتع بحرية الفكر، وكذلك إلى توسيع آفاق الإمكانات والطاقت التي ينطوي عليها الكائن.

إلى هنا يبدو مشروع ليوتار ما بعد الدائري ذا طابع تقدمي. إنه يدعو إلى ديمقراطية الحصول على المعرفة، لكن الأسئلة التي تطرح نفسها على تصورات ليوتار النظرية هي من قبيل: هل يتأثر المجتمع الرأسمالي الغربي المعاصر بتغير أنماط المعرفة وأنماط الإنتاج والاستهلاك؟ لا نرى في العالم المعاصر تغول ظواهر عدم المساواة الاجتماعية والتضخم الاقتصادي وازدياد البطالة وفساد الديمقراطيات ومحاولات الهيمنة الاقتصادية والثقافية؟ إن أسئلة مثل

اللغة تمثل الواقع، ويرون، على النقيض من ذلك، أن اللغة لا تعكس العالم بل تقوم بتأليفه، إنها تعمل على تحريف المعرفة وتشويهها، وذلك من خلال الشروط التاريخية والبيئة التي يتم ضمنها استعمال اللغة.

ضمن هذا التصور يدرس ليوتار في كتابه «الوضع ما بعد الدائري» الذي عد بحق العمل الأساسي الذي رسخ مفهوم ما بعد الحداثة وأثار جدلاً متواصلاً حول التصورات النظرية لفكر ما بعد الحداثة، وضع المعرفة في المجتمعات المتقدمة تكنولوجياً، وحسب ليوتار فقد أصبحت المعرفة سلعة من بين سلع أخرى، وأجبر العلم على التخلي عن وظيفته الأصلية السابقة، التي اعطيت له في زمن الحداثة، لمصير أداة في يد القوة، لقد أصبح العلم ما بعد الحديث أداتياً، وتغير معنى كلمة «علم» ليقوم الأخير بإنتاج لا المعروف بل غير المعروف، لكن إذا كان العلم الحديث يسعى إلى إنتاج تمثيلات ثابتة لا زمنية للعالم، فإن العلم ما بعد الحديث يتخلى عن التمثيل، ويسعى إلى خرق الإجماع الذي يوهم به العلم الحديث، بهذا المعنى فإن ليوتار يفكك أسطورة العلم وموضوعيته انطلاقاً من شكه فيما يسميه الحكايات الكبرى Melanarratives أو Grand Narratives، أي تلك الحكايات التي يفترض أنها تمثل الحقائق الكونية التي تدعي الحضارة الغربية أنها تنطوي عليها، وتستند إليها في تحقيق مشروعاتها الموضوعية؛ وقد اتخذ ليوتار من تفكيك واحدة من هذه الحكايات الكبرى (أي العلم الغربي الحديث) سبيلاً للتشكيك بأخونها من الحكايات الكليانية التي روجت لها الحداثة الغربية. فما الحكايات الكبرى التي يعارضها ليوتار؟ إنه يذكر عدداً من هذه الحكايات مثل: ديالكتيك الروح، وعلم تأويل المعنى، ومبدأ تحرير العقل، ومفهوم خلق الثروة... الخ، وينعج رفضه لهذه الحكايات من كونها مجرد حكايات لا تكتسب أية أفضلية على غيرها من الحكايات، وخصوصاً على الحكايات الصغرى للأفراد، ولكونها لا توفر أية مشروعية للمعرفة، فالتقدم في حقل العلم والتكنولوجيا لم يعد يتطلب أية مشروعية من خارجه. إن ما تحققه العلوم والثورات التقنية على الصعيد العلمي كاف بذاته ولا يحتاج لابتداع أية حكايات رمزية لإسباغ المشروعية عليه. وهكذا نرى كيف أن قبضة الحكايات الكبرى قد تراخت في عصر ثورة تكنولوجيا المعلومات. ومن ثم فإن حكايات كبرى مثل الماركسية والتقدم والإجماع الحر، والعلم الموحد قد

هذه تضع بين قوسين دعوة ليوتار إلى ديمقراطية الوصول إلى المعرفة.

مع بداية الثمانينات أخذ مفهوم ما بعد الحداثة يستخدم بثلاثة معانٍ: للإشارة إلى المرحلة الثقافية التي نعيشها والتي توصف بتعابير ذات قيامية Apocalyptic؛ وبوصفها ممارسة جمالية تميزت فرصيات تسليع

الثقافة Commodification of Culture من خلال ما يسمى «سياسات الرغبة»؛ وأخيرا بوصفها نقدا لفرصيات عصر التنوير أو خطاب الحداثة وأساسه المتمثلة في الإيمان بالعقلانية الكونية الطابع.

ومن الواضح أن التصورات السابقة نابعة من الإحساس بعدم كفاية نظريات التنوير الخاصة بالمعرفة والمنهجيات العقلانية التقليدية أو التجريبية. هناك بالطبع ما بعد حداثات لكنها تنطلق من فهم معين يرى أن أشكال المعرفة والتمثيل Representation التي ورثها الغرب الحديث عن عصر التنوير، تمر بتحول أساسي، إن الحداثة تلفظ أنفاسها في الغرب بسبب التحولات الاقتصادية العنيفة التي تدخلنا في عصر جديد من التطور السريع لثورة تكنولوجيا المعلومات، ومن أشكال الاستهلاك والاقتصاد المعول. وتهز هذه التطورات الاستقرار العتيق لمفاهيم مثل «الأمة» و«الدولة» و«الطبيعة الإنسانية». وكما عبر المؤرخ البريطاني الشهير أرنولد توينبي في كتابه «دراسة في التاريخ» فإن عصر ما بعد الحداثة في الغرب سيهيمن عليه القلق واللاعقلانية وفقدان الأمل والعجز، في عالم ما بعد الحداثة إذن سيضل الوعي ويصبح عاجزا عن التمسك بمفاهيم العدالة والحقيقة والعقلانية التي تقوم عليها الحداثة الغربية، إن الوعي نفسه يصبح بلا مركز، ويصير مجرد وظيفة تتقاطع عبرها القوى غير الشخصية. أما الفن فيصير لا تعبيراً عن الروح الإنسانية بل مجرد سلعة، فيما تفقد المعرفة مهمتها النقدية، وتصبح مجرد وظيفة. يمثل هذه القدرة على التنبؤ بتوصل توينبي إلى مصير الوعي في عالم ما بعد الحداثة قبل أكثر من ثلاثين عاما من انتشار المفهوم وشيوعه على الألسنة.

ردا على انهيار ما يسميه جان فرانسوا ليوتار «الحكايات الكبرى» يعلي الكيرون من دعاة ما بعد الحداثة من شأن الجمالي Aesthetic بوصفه بديلا للعقلانية الديكارتية والكانطية، لكنهم يفعلون ذلك بطرق مختلفة، ان بعضهم ينادي بتطوير ما يسميه «سياسات الرغبة» Politics of Desire

قائلين بأن العقلانية فشلت ومن ثم ينبغي العودة إلى الجسد. أما البعض الآخر فيفضل الرد على انهيار الحكايات الكبرى في التاريخ، وانهيار مفهومي العدالة والمساواة، الذين يستندان إلى فكرة العقلانية الكونية، من خلال تطوير استراتيجيات محددة متصلة بسياق التجربة، أو الاعتماد على معالجات موضوعية تستند إلى مفهوم «العباءة» وفي النسخة الأخيرة من نسخ ما بعد الحداثة يجري إهمال مفهوم الحقيقة والنتائج المترتبة على هذا المفهوم، وفي هذا السياق من التفكير ما بعد الحداثي يحل مفهوم خرق الإجماع محل مفهوم الإجماع، وتقوم المقاربة الجمالية للعالم بتحريتنا من عنف المفهومات الكلية «منطق الشبهة» الحداثي مقابل «منطق المختلف» ما بعد الحداثي.

يتطابق مشروع ما بعد الحداثة، في بعض جوانبه، مع ما تسعى إليه النظرية الأدبية والفلسفة والعلوم الاجتماعية في الوقت الراهن، وتشارك هذه الحقول المعرفية مع ما بعد الحداثة فيما يمكن تسميته بـ«أزمة التمثيل» حيث لم تعد الأشكال القديمة للتعريف والتسبيب وإعادة تمثيل اللغات الفنية والفلسفية والأدبية، وكذلك لغة العلوم الاجتماعية، صالحة، كما انها تنبه كذلك إلى مسألة تحليل الفواصل بين اللغة وموضوعها، وانهيار الثنائيات التقليدية بين الشعبي/الشخصي، والذات/الموضوع، وكذلك سقوط الجدران التي تعزل حقولا معرفية، مثل الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ والتحليل النفسي، عن بعضها بعضا.

يعيدنا الكلام السابق على مشروع ما بعد الحداثة إلى الجذور المعرفية التي يتركب صداها في الأسطر السابقة، إنه يعيدنا إلى فكر الفيلسوف الألماني مارتين هايدجر الذي ينتقد الديكارتية بوصفها المنهجية المؤسسة للحداثة والتي يرى أنها انتجت عنف الغرب كله، ويشير إلى أنها غير كافية لتكون أساسا للمعرفة. ويستنتج هايدجر أن الفرضية الديكارتية التي تقول بالفصل الحاد بين الذات العارفة والموضوع غير الفعال Object inert الذي هو موضوع المعرفة، قاد إلى عالم أصبح فيه نموذج العالم المتعالي المنفصل، الذي يتأمل موضوع معرفته من عل، هو النموذج الممثل للوجود، وهكذا بدلا من أن نختبر نسج العالم، الذي نوجد فيه، نقوم بمراقبته بوصفه مادة خاملة نتعامل معها كسلسلة من الثنائيات التي يولدها الانقسام الحاصل بين الذات والموضوع (والعقل – الجسد، الروح – المادة، العقلانية – العاطفة، الذكورة – الأنوثة، إلخ هذه

الثنائيات). إن الحداثة، بهذا المعنى، تصبح إنكاراً لمعنى وجودنا في العالم؛ ومن ثم تصبح جميع العلاقات أدواتية الطابع.

بدلاً من منطق الثنائيات الديكارتية يقترح هايدجر شكلاً من أشكال الوجود في العالم يعتمد على التوضع فيه. *Situatedness* ومن ثم توفر العلاقة الجسالية، بالنسبة لهايدجر، بدلاً للمنطق، أو المنهج، الديكارتية، أن الشعر يسمح لنا بنوع من «استعراض الوجود» بصورة ترفض الصيغ المفاهيمية التي تفصلنا عن العالم، أنه نذكرنا بضرورة أن نكون آخرين، وأن نكون في اللغة، إنه يعلمنا التواضع، ويدعونا إلى الانصات.

هناك جانب آخر من جوانب ما بعد الحداثة ينبغي إلقاء بعض الضوء عليه، وهو التشديد على ضرورة تذويب الفواصل بين الثقافة الرفيعة *High Culture* والثقافة الجماهيرية *Mass Culture* وهي دعوة تتطابق مع الهجوم على نخوية الحداثة في الأدب والفن وتحول الحداثة إلى مؤسسة جامدة.

يقول فريدريك جيمسون عن تشارلز جينكس قوله أن العمارة ما بعد الحداثة تميز نفسها عن العمارة الحداثية الرفيعة من خلال التشديد على أولويات الشعبوية، ويستنتج جيمسون أن ما يعنيه «هذا الكلام، في سياق العمارة بخاصة، هو أنه في الوقت الذي تسعى الحداثة الكلاسيكية الرفيعة في عمل كوربوزييه ورايت، إلى تمييز نفسها، بصورة جذرية، عن نسج المدينة الأرضي الذي تظهر ضمنه (...) فإن البنائيات ما بعد الحداثية احتفلت، على العكس من ذلك، بإدراج نفسها ضمن النسج المتغاير الذي تشكل عناصره الأحزمة التجارية والفنادق الصغيرة ومطاعم الوجبات السريعة المنتشرة على الطرقات السريعة في المدن الأمريكية».

لا يقتصر الطابع السابق على فن العمارة فقط بل أنه يفرض نفسه في الأشكال الجديدة الطالعة من الثقافة التجارية والسلع الفنية المختلفة مثل برامج التليفزيون والأفلام السينمائية والكتب الأكثر مبيعاً وفي موسيقى شونبيرج وكيج، وفي فن التصوير والفن التشكيلي... الخ. ويرى جيمسون أن «الفنانين الجدد لم يهودوا يقتبسوا مواد أو كسروا أو موتفات من ثقافة الجماهير أو الثقافة الشعبية ليطعموا بها معلم (...) بل إنهم يمتصون هذه المواد في معلم أي الحد الذي لم تعد فيه المقولات النقدية والتقييمية (التي تأسست بدقة وحرص على التمييز بين ثقافة الحداثة والثقافة الجماهيرية) قادرة على أداء وظيفتها».

إن هدف ما بعد الحداثة، في وجه من وجوها، هو مزج «الفن» بـ«الحياة». مزج الإشارات والأساليب المختلفة في الفن والأدب والعمارة. وسوف يعيدنا هذا إلى إيهاب حسن أخرى الذي يجل في كتابه «الانعطاف ما بعد الحداثة» (١٩٨٧) السمات الملازمة لما بعد الحداثة.

يقول إيهاب حسن إن سمات الحداثة هي «اللاتوجه *Indeterminacy* أو بالأحرى ملازمة اللاتوجه، أعني الإشارة المعقدة التي تساعد هذه المفاهيم على تقليبها وتدويرها: الالتباس، الانقطاع، هرطقة الخروج على المألوف، التعددية، العشوائية، التمرد، الشذوذ، التحويل التشويهي، والمفهوم الأخير يدل وحده على دزينة من المصطلحات الراهنة حول التهديم: الال-إدراج، التحلل، التفكيك، اللامركزية، الانزياح، الانقطاع، التقطع، الاختفاء، الانحلال، اللاتعريف، اللاكلياتية، اللاشعرة- إذا وضعنا جانباً مصطلحات تقنية أخرى تشير إلى بلاغة المفارقة، والشرح، والصمت، وفي القرار من جميع هذه العلامات تتحرك إرادة واسعة باتجاه التهديم، فتؤثر على كتلة السياسة، وكتلة المعرفة، وكتلة الأروتيك، والباطن النفسي الفردي، أي كامل الكون الخطابي في الغرب».

إن إيهاب حسن يجل في التوصيف السابق جميع المعاني الدارجة في الخطاب الغربي لما بعد الحداثة التي تبدو، كما هو ظاهر في السمات الملازمة لهذه الظاهرة الفنية- الفلسفية- الاجتماعية، محتشة بـ«المفارقات والتشظيات (...) والغيابات والتمزقات (...) والنزوع إلى أشكال معقدة من الصمت»، بتعبير إيهاب حسن.

المراجع

- ١ -

Hans Bertone, *The Idea of the Postmodern: a history*, Routledge, London, 1995.

- ٢ -

Roy Boyne and Ali Rattansi (editors), *Postmodernism and Society*, Macmillan, London, 1990

- ٣ -

Patricia Waugh, *Postmodernism: A Reader*, Edward Arnold, London, 1992.

- ٤ -

Stuart Sim (editor), *The Az Guid to Modren Literary and Cultural Theorists*, Prentice Hall/ Harvester Wheatsheaf, London, 1995.

٥ - إيهاب حسن، نحو مفهوم لـ ما بعد الحداثة، ترجمة: صبحي حديدي، مجلة الكرمل (رام الله)، العدد ٥١، ربيع ١٩٩٧.

٦ - فريدريك جيمسون، «سياسات النظرية: المواقف الأدبولوجية في جل ما بعد الحداثة»، ترجمة: فخري صالح، مجلة الكرمل، العدد ٥١.



تكور الصلصال والنعناع في عزلة الزمان

نضال حمارنة *

(سر الكتابة)

إنها حرة

تعصى إذا ألححت

وتأبى إذا أقسرت

وتنأى إذا اشركت)

النظر.

(نأتلف

قلت لي

نأتلف

قلت لكننا

في مسالكنا للهوى

نختلف!)

من - محيطات - عزلة الزمان-

«عزلة الزمان» جديد توهجات الشاعرة البحرينية حمدة خميس. المجموعة الشعرية تبدأ بالسرائر وتنتهي بالافتنان.. بين طياتها يتنافس قلق إشكالي مشروع، يعكس واقع تسعينات القرن العشرين الذي تسارعت فيه الأحداث، المفارقات، الفواجع، دون أن تعطي فرصة لالتقاط الأنفاس.

(هذه الكأبة

لا ينوء

بثقل وطأتها

بلد !!

زيد .. زيد!)

تقدم لنا حمدة خميس في «عزلة الزمان» رؤى غير تقريرية تنتهي بتساؤلات متشابهة، باحتمالات متعددة، تبدأ بالصوت الواحد حتى تصلنا معها بالصوت الجمعي - نا- الذي يمثلنا جميعا متجاوزة- نون النسوة- كماداتها وراغبة في الحوار الديمقراطي الهادئ مع الآخر.. وإن اختلفت وجهات

* كاتبة من فلسطين.

تبدأ أغلب القصائد في تنعيمها المنخفض أو المستوى- بالجمال الاثباتية- ثم يتصاعد هذا التنعيم رويدا رويدا ليتصاعد معه الايقاع، وأحيانا تضع بعض الفقرات التنفسية في الوسط وأغلب الأحيان تختتم هذا التصعيد دون حسم تضميني مضيئة إليه (إشارات التعجب) تاركة المتلقي أمام احتمالات قد لا يجد حلا لها أيضا، هكذا تحض المتلقي على التأمل وتثري التوتر الدلالي للنص:

(لتبقى السلاسل

مشنوقة

على الجدار

والميزان متأرجحا

بين العدالة

والغياب!)

أستثني من المجموعة قصيدة (أحبك كل هذا الحب) وأخص نصفها الثاني فقد طغى التنعيم المنخفض والتكرار لبعض المقاطع- أجل أمني.. نعم أمني.. أحبك

كل هذا الحب. ربما أرادت الشاعرة بتكرارها التأكيد على موقف لن تتراجع عنه. لكن التضمين الاتباتي والتكرار عادة ما يؤيدان إلى خفوت التوتر الدلالي ويخففان من تأمل المتلقي.

لم تكتب حمدة خميس الحنين المحايد، بل بخصوصية شديدة كتبت تجليات- الإنسان البحريني المنفي- كأنها صقريكايد ويعاند هذا- المنفى- الفعل المفروض عليها، والخيار الذي لا بديل عنه. هذا التناقض بدا واضحا في النص الشعري. الوجد المسطور على الورق والمسطور في داخلها في آن معا. في قصيدة (أسئلة الكمد) طرح تساؤلا مرا وجريئا:

(ما الذي يجعل الأوطان

على نكرانها

أغلى

ويجعل أهلنا فيها

على جفوتهم

أحلى....)

ثم تطرح تساؤلا صراعيا ذاتيا مؤلما، رغم خصوصيته يحمل بعدا انسانيا يزيد غنى التوتر في النص:

(لماذا كلما عدنا إلى الأوطان

ينازع روحنا فيها

حنين جارف كالسيل

للهجرات؟)

في نهاية القصيدة تستكمل عمق الصراع الداخلي في ظل وحدة المحور الواحد لتصل بنا إلى تعارض حتمي ينتصر فيه (الواقع المفروض) المؤسي والمحزن حتى غدونا نهال لخسائرننا؟

(ونتهف من غربة تشدت

ومن غربة تمتد

ومن هول ما يثقل الأرواح

إن تصبو إلى الأسمى

ننهف من فدائنا

الله !

ما أجمل المنفى!؟)

تميزت (أسئلة الكمد) عن باقي قصائد المجموعة من بدايتها إلى نهايتها بتنغيم صاعد، وصدق عميق مؤثر، وصل إلينا صوت الشاعرة قويا جسورا. نجحت في إخراج تعب الصراع الجواني الممتد في داخلها.

تجلى تناس المجموعة مع الطبيعة في الخليج العربي البحر بأعماقه بشطوطه وسماواته، النباتات الصحراوية، النخيل، الطيور، الزهور.. وتماهي الشاعرة معها في كثير من الأحيان، مما أضفى على تضمين النصوص بعدا رومانسيا رقيقا سار بتواز مع أدواتها الفنية المستخدمة فهي تتحدث إلى زهرات الغل في ساعات الوحدة.. والوحدة.. بعدها تبغنا في (يأس الندى):

(هذي أنا

وليس يبلغ

منتهاي

سوى ما شادت الروح

من يأس شفيف

كالندى

واستأنسته!)

إلا أن القصائد رغم شفافيتها ورومانسيتها مليئة بروح الرفض، بالتساؤلات الحارقة، بالهم الخاص المرتبط بالهم العام.. بهذا التيه الزمكاني والروحاني للمبدع العربي الحر:

(وأنت

إلى أي أرض تؤوين

إذا لاح ظل الهجير

على تيهك المر:

وضاقت عليك الحدود

وضاقت

بخفق الجناح الفضاء!؟)

استطاعت حمدة خميس كمبدعة أن تعكس همومنا.. مواجهنا بوعي جمالي أخاذ، استخدمت لغة بسيطة غير مراوغة تقترب من تكوين اللغة العادية لكنها

تقبل الاحتمالات وتتعدد عن الالتباس المترف. حتى
الترادف نادر، ورد بوضوح في قصيدة (ميلودي الى
ملوكي) المكتوبة في أمريكا.

(وهواء مدينتهم

أطلف من خطو صبايانا

إن يثقل كاهلها الغض

ما تحمل من طلسمنا الفظ:

حاه

راء

ألف

ميم

ثمة حرف آخر في روح الطلسم

حيننا يصبح ياسا

وحينا تاه للتحريم!)

بدأت هذه القصيدة من خلال دراما وصفية للمدينة

الأمريكية وهالتها الحضارية، طرحت حمدة خميس

من خلالها ومن موقع الندية مفهوما إنسانيا عميقا

نابعا عن وعي اجتماعي وسياسي لمفهوم الاستغلال

ولفكرة الخوف:

الخوف هنا سيد هذي المدن الحرة!

(حيث يرباط في الطرقات

وفي الشرفات

وعند رتاج الأبواب

خوف القتل

وخوف النهب

وخوف الفض).

ثم تستكمل فكرتها برابطة ببراعة بين خوفنا وخوفهم،

مدننا ومدنهم لتؤكد وإن تعددت المخاوف فالمسبب

واحد:

(الخوف تصنعه المدن الشاهرة الانياب

وتصدره

عبر البحر وعبر الجو

وعبر البر

إلى مدن أترعها الخوف

فقت ترتقب لقمتهما

مثل صغار البهرا)

لتصل الى نتيجة أن تلك الحرية صنف من أصناف

التطويع

(ليس لك في مدن الحرية

إلا وهما يتهاوى

وصدى يترد إليك:

آ... آ... آ... آ... هـ)

أحيانا يشوب الجملة الشعرية اضطراب اليأس المؤقت،

العزلة الأسى، لكن التمرد بائن في حروف السواد،

دون عنف ظاهر كأنه نرف داخلي كأنه صرخات في

عتم الليل.

(... وأكور الصلصال والنعناع

بين الليل والغيش الشفيف

وأرى استدارات

النهار)

هكذا يروح الأمل من جديد.. عن طريق الفن والابداع

تستعاد.. ترى العالم.. الواقع.. الحياة.. مفعمة بحرارة

الرفض لكل ما هو موحش ومحزن.

(فتبتل وحشتنا بالندى

كأن لم يمر

علينا القتام.)

فترامها لا تكتفي بالندى رغم آلام الواقع ورغم

الصعوبات، فهي تمتلك وعي الضرورة:

(ها حبة حب

تشهي في تربتها.)

من «عزلة الرمان» من حبر الروح! تملك قوتها:

(في مجرى التيه هي

في البحر المائج

في الوقت الصعب

في السعفات

وفي....

حضرتها)

إلى الصوت

عبد المنعم قدورة .

أعلام الفكر والأدب والمساهمين في نهضة الفكر العربي لتكريمهم في حياتهم وإيصال رسالتهم في الحياة إلى الأجيال العربية.

ولعل أبرز ما يميز الإبداعات الأدبية واللغوية المهداة إلى حسام الخطيب هي سمة الشمول وأنها تعبر بحق عن الجوانب الفكرية والإبداعية لحسام الخطيب قام بالإشراف عليها ناصر الدين الأسد- علي عباس علوان- محمد شاهين وساهم في كتابتها الدكتور ادوارد سعيد- ناصر الدين الأسد- أندريه ميجل- جابر عصفور- علي عباس علوان- محمد شاهين- عبدالعزيز المقاحل- ابراهيم السعافين- عبد الملك مرتاض- علي جعفر العلاق- عبد النبي اصطيف- أحمد درويش- ابراهيم خليل- عبد الرضا علي- عبد المجيد حنون- سليمان العيسى- نهاد الموسى.

وتحمل هذه المساهمات الإبداعية في تضاعفها إشارة بليغة إلى اجماع النقاد والمفكرين في الوطن العربي على الجهد والعطاء العلمي والأكاديمي لحسام الخطيب وتنوع مساهماته عبر انتقاء لجنة الإشراف لإبداعات تغطي أجناس الأدب لتحمل تغطية لمرحلة تحقيقية تجسد حالة فكرية ومنظومة دلالية.

الصمت والصوت وانبعاث الحياة،

ولعل النص الذي كتبه الدكتور ادوارد سعيد يختزل غائية الكتاب المهدى المعنون «من الصمت إلى الصوت ثم عود على بدء في الموسيقى والأدب والتاريخ» وهو نص شغوف بالحياة مليء بالدلالات كونه يشكل صدارة الأبحاث المهداة إلى علم من أعلام الأدب المقارن مثيرا في مضامين مقالاته التواشج بين الظاهرة الأدبية والظواهر المعرفية الأخرى وعلاقة الأدب بالفنون وعلم

الكتاب وعاء مليء علما وظرف حشي ظرفا وإناء شحن مزاحا وجداء. إن شئت عجبت من غرائب فرائده وإن شئت ألتهك طرائفه وإن شئت أشجكت مواعظه.

الجاحظ في كتاب الحيوان- القرن الثالث الهجري. عرفت الدكتور حسام الخطيب قبل ثلاثة عقود وتحديدًا عام ١٩٧٠م إبان دراستي الجامعية، ومثل أبناء جيلي كنا ننظر إلى حسام الخطيب لا كأستاذ يلقي علينا المحاضرات الأكاديمية بقدر ما لفتنا فيه من التفرد والتميز في فضائه ونمط سلوكه وتفكيره ورؤية الأشياء بجواهرها. كانت حقبة صعود العمل الفدائي الفلسطيني إثر نكبة حزيران ١٩٦٧ وحينها لم يكن حسام الخطيب ليحاضر بثيابه المدنية بل كان موشحا «بقلد» أخضر يذكر من أمامه بأن الأماني الوطنية ليست أحلام يقظة بقدر ما هي امكانات تدخل في إطار الواقع وتنتظر من يجعلها أحلاما جماعية وينقلها إلى معنى الوجود جاعلا الواقع نفسه حلماً.

بهذه الأماني نشأنا. ننظر إلى الكون والحياة بنظرة تقويمية منحازة من أستاذنا حسام. وكنت أتمنى أن يكون بسماته وعلمه وأكاديميته أحد أركان مخططي المستقبل العربي بيد أني عرفت بالتجربة أن الفرصة أتته منقادة وكان يصلح لها بيد أنه وقف خارج الاطار والمكان راكنا المواقع الرسمية لينكفئ إلى دراساته وأبحاثه الأكاديمية.

وفق هذه المنطلقات كنت أتصنع كتاب من الصمت إلى الصوت إبداعات أدبية ولغوية المهداة إلى حسام الخطيب ٥٣٠ صفحة الصادر عن دار الغرب الاسلامي في بيروت عام ٢٠٠٠، فهذه المبادأة التي تتم لتكريم أكاديمي عربي تعد نموذجاً يحتذى لتعميم اراضياتها لتشمل

* باحث وأكاديمي من سوريا.



يتعين عليها أن تستمر في قص الحكايات لشهريار كي تمضي الليل وتوقف حكم الموت الذي فرض على جميع زوجات الملك. فاستمرار تردد الصوت الانساني ضمان لاستمرار حياة الانسان. وبالعكس، فإن الصمت مرتبط بالموت ما لم نستطع - كما فعلت شهريار - أن تطيل الحياة ليس يسرد حكاياتها الأخاذة وحسب، بل أيضا بانتاج جيل جديد بالفعل، وهي تقوم بذلك في أثناء سردها الطويل، إذ نعلم في المقطع الأخير أنها أنجبت ثلاثة أبناء احضرتهم لشهريار استدارا لرحمته، وقد نجت وعاش الزوجان واولادهما في سعادة وهناء.

غير أن عالم «ألف ليلة وليلة» الخرافي، القائم على استمرار الصوت المانع للحياة، ليس بعالم بيتهوفن وفاجنر اللذين خاضا في جدلية غير موفقة أبدا، دون أي احتمال للخلاص او الفرج المستديم. وبقي على موسيقي توماس مان Thomas Mann الألماني في القرن العشرين، أعني أدريان ليفركون Adrian Leverkühn أن يضع نهاية للقدر المشؤم الكامن في تصوير سابقيه للصوت والصمت. وأن يعلن في الصفحات الاخيرة من «الدكتور فاوستس Doctor Faustus» أنه عازم على استرداد السيمفونية التاسعة. ليفركون شخصية شديدة المجازية - ربما كانت مجازية أكثر مما يجب ومن ثم أكثر تهيجا مما ينبغي - تمثل ألمانيا ما بعد حركة الاصلاح الديني، كما تمثل الثقافة الألمانية المهيمنة التي تبدو انجازاتها في الموسيقى واللاهوت والعلوم أو السحر للكثيرين رمزا لمسيرة هذا البلد المشؤمة في القرن العشرين نحو الاشتراكية القومية وتدمير الذات.

التراث والمجتمع الجديد،

ويكتب ناصر الدين الأسد عن التراث والمجتمع الجديد فيؤكد أن موضوع «التراث والمجتمع الجديد» من الموضوعات التي كثر الحديث عنها في كل عصر وأمة. فهو موضوع قديم - حديث، يتمثل - من أحد جوانبه - في هذه المعارك المتعاقبة في كل عصر بين «القديم» و«الجديد» - وبذلك لا ينحصر في جيل دون جيل ولا يختص بزمان دون زمن.

وإذا قصرنا حديثنا على أمثنا وحدها، رأينا هذا الصراع يبرز أمامنا واضحا منذ كان لنا تراث معروف:

الاجتماع والجيولوجيا والتاريخ وعلم النفس فالدكتور سعيد يبدأ بحثه مقررًا أن من أهم مظاهر تصميم فاغنر لدار أوبرا بايروت Bayreuth Festspielhaus وأبلغها أثرا وهذه الأوركسترا الغائبة الخافية تماما عن الأبصار، ولم يكن همه منصبا فقط على إخفاء شيء مرئي يستأثر بانتباه جمهوره - وكانت جوقة الموسيقيين في كل مسرح آخر في ذلك الوقت مقحمة بين المشاهدين والمسرح - وإنما كان همه ايضا أن يخرج صوتا تتكامل فيه الأصوات والآلات في تآلف لم يسبق له مثيل. وكان صوت بايروت، كما وصف فيما بعد، دافئا غامرا شاملا لا مكان فيه للاستهلالات الحادة والتفجرات الصاخبة. وعندي أن أكثر ما يسحر في صوت بايروت هو كيف أن فاجنر يستطيع، في هذه الأوبرات ذات البدايات الناعمة الموحية دون إلحاح، أن يجعله تتخيل ما تكون عليه الحال في ساعة الابداع تماما كما بيتهوفن في رباعية الخاتم وغسق الآلهة.

وبطبيعة الحال فإن كلا الموسيقيين يسمح لنا، رغم حسن نيتهم، بأن نفترض أن الصمت سيخيم مرة أخرى بعد عزف النغم الأخير، وهما في هذا واقعا في المأزق الذي وجدت شهريار نفسها فيه في «ألف ليلة وليلة». إذن

وزاد ابن قتيبة من وضوح القضية فقال: «لم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عبادته، في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره».

وقال ابن رشيقي: «كل قديم من الشعر فهو محدث في زمانه بالإضافة الى ما كان قبله».

ويقرر الدكتور ناصر الدين الأسد أن تراث الأمة هو روحها ومقوماتها وتاريخها، والأمة التي تتخلى عن تراثها تميت روحها وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ، والامم كلها، مهما تكن فلسفتها الاجتماعية والاقتصادية، تحرص أشد الحرص على تراثها وتبذل جهودا كبيرة لإحيائه ونشره وبثه في نفوس ابنائها، بل أن بعض الأمم الحديثة فتعمل لنفسها تراثا تجمع أجزاءه جميعا وتنفع فيه نفعا لتتم له صورة تقي إليها الأمة وتنطلق منها. فليس صحيحا أن الأخذ بأسباب الحضارة يستلزم هدم التراث. وقد اندثرت بعض الامم بهذه الدعوى فأصبحت كالميت لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى.

وإنما الصحيح أن تقدم الأمة - حين تبدأ الحياة تنساب فيها- إنما يكون من داخل نفسها وينطلق من تراثها.

ويكتب أندريه مجيل الأستاذ في الكوليج دو فرانس عن صورة الصحراء في معلقة «ليبد بن ربيعة» فيرى أنها واحدة من كبريات مملكات الجزيرة العربية في ما قبل الإسلام تمثيلا للثقافة البدوية والرموز البدوي. (من البحر الكامل، قافية «أمها».

فلئن كان هناك من شعر للصحراء، إنه هو ذا بعينه، ومن هنا ثراء الكلم التخصصي، والحفاوة بالإشارات إلى رموز للحياة: راموز يفترض المعرفة به مسبقا، ولكنها ليست الصحراء التي تحلم بها تصنعنا أرواح انطلقت عن المدينة، ولا الصحراء الريف المباشر للوحدة، أو الغضاء، أول الله في بعض الأحيان. فلئن كانت الصحراء حربة، إن ذلك عقبي انتصار: عقبي استراتيجية من ثلاثة فاعلين هم الصحراء بالطبع، والفرد، والجماعة. وللتعرف على قواعد هذه اللعبة، لنلقي أولا نظرة على تنظيم هذه القصيدة الطويلة التي تدحض ما تردد كثيرا- بنوع من الجزم- عن أن الشاعر الجاهلي ينطلق على سجيته غير أبه بمسألة البناء.

فقد كان أبو عمرو بن العلاء لا يعد شعرا إلا ما قاله الجاهليون والمخضرمون، حتى لقد قال عنه الأصمعي: «جلست إليه عشر حجج، فما سمعته يحتج ببيت إسلامي»، ويبدو أن عمرو تساهل وفرط حين نظر في شعر جرير والفرزدق فأعجبه بعضه، فقال: «لقد حسن هذا المولد حتى هممت أن أمر صبياننا بروايته». ولكنه حين خشي على نفسه من التوسع فيما لا يعده شعرا وقف عند حد أبي أن يتجاوزه فقال: «ختم الشعر بذى الرمة!». وجاء بعده تلميذه الأصمعي، فسلك سبيله، واختار مذهبه في تفضيل القديم والاقتصار عليه، وإن كان سار بعده شوطا، فأدخل في عداد الشعراء بعض من جاء بعد ذي الرمة، ثم وقف وتخرج من التوسع، وقال: «ختم الشعر بابن هرمة».

ولا يجوز أن تؤخذ هذه الأحكام على ظاهر نصها، فما إلى هذا قصد أولئك، على الرغم من تواتر الأخبار التي تروى عن عمر بن الخطاب وعنايته بالشعر الجاهلي، وأعجابه بأبيات منه بعينها، وتفضيله لشاعر على شاعر. وكذلك كان أبو بكر عالما بأيام العرب وأنسابهم. رواية للشعر الجاهلي، يمثل به في مواقفه، ويستند الشعراء ما قالوه في جاهليتهم وإسلامهم. وكذلك كان جل الصحابة من الرجال والنساء، بل لقد كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يستنشد الصحابة الشعر ويسألهم عنه، ويستعيد ما يستحسنه منه، ويبدى إعجابه ببعضه، وكان هؤلاء الصحابة يرون الشعر «ديوان العرب» وسجل مآثرهم، وكانوا يحضون على روايته ودراسته، بل كانوا يرون أنه من أسس ثقافتهم الإسلامية، فكثيرا ما كانوا يستشهدون على ألفاظ في القرآن بأبيات من الشعر الجاهلي ويرون أنه لا يفهم بعض ذلك إلا بهذا.

ومرت السنين، واشتد الصراع بين دعاة التمسك بالقديم وإيثاره ودعاة هدمه وإنكاره. وقام من ينظر إلى الأمر نظرة الحق بالمرأ من الهوى المجرد من التعصب. فهذا الجاحظ يعلن رأيه واضحا في قوله: «وقد رأيت ناسا منهم يبهرجون أشعار المولدين، ويستسقون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في رواية للشعر غير بصير بجوهر ما يروى. ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان، وفي أي زمان كان».

وسواء أكانت المعلقة منطقية أم لا، فإنها تتبع المخطط التقليدي للقصيد الجاهلية بكل صرامة: بكاء على الديار التي عفت، والحبوبة التي نأت (١٩٠)، فنقلة خاطفة (٢٠-٢١)، فوفص للناقة واستدعاء الصحراء (٢٢٠)، ومن ثم الفخر والتغني بأمجاد الشاعر وجماعته (٥٣)، (٨٩، ٥٤).

إنها لوحة لا تطاق.. والأدهى هو أن الصحراء، ولكي تجهر بأنصارها، فإنها- بسخرية مأكرة مقبلة- لا تقوم إلا بعرض الصور الجميلة.. فمن النظافة المفرطة للمكان المغسول بماء السماء.. الى حياة الخليقة المتجددة وشبابها.. الى السلام أخيرا حيث الحيوانات الرائعة حيوانات جنة أرضية طردت منها الحيوانات المفترسة. ومرة أخرى، يهرع اسم مكان لتقديم النجدة كما لو أننا بزاء السخرية نفسها.. فـ«الريان» مشتق من الجذر «روي»، جذر الماء الخير الحي.. ويستمر أثر هذه القصيدة الريفية أو القصة الرعوية المقلوبة- التي لا شيء فيها، ولا موضوع لها- حيناً آخر في القصيدة ففي البيتين السادس عشر والخامس والخمسين يطل اسم الحبوبة «نوار»- ويشكل أبق «نؤارة»، كواحد من أسماء النور- ليطلق الثبرات اليائسة لهذا المهرجان الذي لا طائل منه: مهرجان العيون والقلب... مهرجان كل القلوب ما عدا قلب الشاعر.. فما يهيم- في آخر الأمر- ليس اللوحة الساحرة التي تقدمها الأرض، وإنما المشهد المؤسي الذي يحمله الشاعر في ذاته.. مشهد من التعاسة والحجارة التي يزودنا بمفتاحها- كما لو أن الأمر في إحدى الوجاهات- اسما المكان في البيت الأول «غول» و«رجام»، هذان الاسمان اللذان ربما توجب أن نضيف إليهما في البيت نفسه «منى» المشتقة من جذر يذكر بالمحنة والموت، والذي يحرص الشارحون على التحديد فيه، وأنه لا يتعلق بـ«منى» الأخرى، المكان المقدس المبارك قرب الكعبة.

أمل دنقل ووعي السقوط؛

وفي قراءته لوعي السقوط في شعر أمل دنقل يرى جابر عصفور أن مبدأ الحركة ما بين الحاضر والماضي في قصائد أمل دنقل هو الوعي بالانهيار القومي الذي استجاب إليه شعره حتى من قبل وقوع كارثة العام

السابع والستين. وهو الوعي الذي أدى الى رؤية اللحظة التاريخية لهذا الانهيار بوصفها لحظة السقوط، السماء الأخير على الأرض، وقت الرماد الذي ينسرب إليه الأقول من كل حذب وصوب، متخذاً العديد من التجليات الفردية والجماعية التي لا تخلو من حضور الموت الذي يبسط ألويته السوداء على قصائد أمل منذ البداية.

يتحرك البشري في العالم الشعري لأمل دنقل ما بين التناقضات الحدية التي إما أن تصل بينهم في دوائر المشابهة المتصالحة بمعنى من المعاني أو تباعد بينهم في دوائر المخالفة المتعادية بأكثر من معنى من المعاني. والطول كاملة في هذه الدوائر، لا تخلو من صفات الإطلاق التي تنبني بها المشاعر والانفعالات والأفكار والمفاهيم والقيم في العلاقات المتجاذبة، فردا وجمعيًا، أخلاقيا ومعرفيا ووجدانيا وابداعيا، فالإطلاق الحدي عنصر تكويني حاسم في حركة الأضداد التي تتقابل حول الخطوط الفاصلة في عالم أمل. وهي حركة لا تكف عناصرها عن الاختيار الحدي، الحاسم الصارم كالسيف القاطع، ما بين إمام... وإمام، مستبدلة الأقصى بالأقصى في حدية التقابلات التي تدنو علامة وجود وشعار هوية وفضاء سلوك ومجال ممارسة ذاتية واجتماعية في الوقت نفسه.

ويقدم علي عباس علوان قراءة مؤلمة للرؤية المأساوية في الرواية العراقية المعاصرة ليقدر أن الفنان هو شاهد عصره الأمين وهو يقف على نهايات القرن العشرين، وهي فرضية صحيحة: فإن الروائي العراقي، في سنوات الكارثة، قد ارتطم هو ووعيه وخياله، بهذا الوجود ومفردات هذا العالم المربع الذي نراه، وفي هذا الارتطام كان يحاول أن يجيب على أسئلة كثيرة جدا تحاصره وترهقه وهو يتحرك بتحريك هذا الواقع المعيش.

وحيث يجد الروائي نفسه محاصرا بحجم المسألة وديمومتها ووحشيتها، فإنه يهرب الى الماضي البعيد عن الواقع الحالي، كالذي فعله محمد شاکر السبع في روايته (المقطورة) حيث حاول رصد الواقع العراقي فنيا في حركة السنوات التي مهدت وسبقت وعاشت ثورة العراق في تموز ١٩٥٨، ولذلك فإنه لم يستطع أن يصور الواقع المأساوي الحاضر إلا من خلال إدانته له جملة

وتفصيلاً وإدانة المرحلة التاريخية والسياسية السابقة التي صنعت هذا الواقع المعيش الآن، وكأن الكاتب يريد أن يقول للحاضرين جميعاً «ذوقوا ما صنعت أيديكم في الماضي».

ويكتب محمد شاهين عن الحركة التصويرية نافذة على الشعر الحديث فيؤكد أن التصويرية لها علاقة رئيسية بهذا الارتباط بين اللغة والعالمين الداخلي والخارجي وأن تصوير الأشياء لا يعني تصويرها على أنها مجردات إذ تعد التصويرية (Imagisme) ركيزة هامة في تطوير الشعر الحديث، وبشكل ظهورها في العقد الثاني من هذا القرن علامة مميزة في سجل الحداثة، وللشاعر ازرا باوند الفضل الأكبر في تبني هذه الحركة ودفعها إلى الامام، ففي أكتوبر عام ١٩١٢ بحث باوند إلى هاريت مونرو، رئيسة تحرير مجلة شعر في شيكاغو بخمس قصائد لصديقه الشاعر هيلدا دولتل بعد أن ذبل إحداها بقلم رصاص هـد الشاعرسة التصويرية، وربما تكون هذه الملاحظة الإشارة الأولى في تاريخ الحركة التصويرية، وقد أشار في الرسالة المرفقة التي ألحقها بالقصائد إلى أن التصويرية موضوعية مباشرة، لا مبالغة فيها للنعت والبيدع الذي لا لزوم له البتة، وأنها مثل الحديث المباشر، وهي مشابهة للغة اليونانية، واختتم الرسالة بقوله ان الشاعرسة المذكورة عاشت ما كتبت من شعر منذ الطفولة وعرفت الأشياء التي صاغتها شعرا قبل أن تكتسب معرفة بهذه الأشياء من الكتب.

ويكتب عبدالعزيز المقالح: نظرات في قصائد شاعر الصوفية الأكبر في اليمن الشيخ عبدالهادي السوداني فيبحث في الشعر الصوفي عند العرب جامعا جوانب من حياة الشيخ عبدالهادي بجانب من حياة شاعر الصوفية الأكبر جلال الدين الرومي الذي عاد إلى طلبته بعد أعوام من الغياب لا ينطق إلا شعرا فكانوا يتبعونه ويكتبون ما يصدر عنه من ذلك الشعر، وألفوا منه كتابا سموه (المثنوي) وأهل تلك البلاد يعظمون ذلك الكتاب ويعلمونه ويقرأونه بزواياهم في ليالي الجمعات.

والانطباع الأول الذي تتركه قراءة ديوان الشيخ عبدالهادي السوداني، وقد جمعه تلاميذه عنه يتركز حول رؤيا صوفية إيجابية، تكاد توحى بأن الانسان ليس

مطالباً بالفناء، وإنما هو مطالب بالعمل وبتقوية الإرادة، إرادة المواجهة، بما في ذلك مواجهة الشهوات والملاذات، وهي رؤية لا يتعارض فيها الحماس الروحي العظيم مع العمل الرامي إلى اسعاد الناس، ولأن الحب بمعناه العام وبمعناه الخاص، حب الله وحب الناس وحب الزوجة والولد لا يتعارض فيها ايضا مع الحماس الروحي العظيم، فقد أثبتت قصائد الديوانين أن الشاعر الصوفي انسان له طبيعة الانسان وحاجاته الضرورية في الحياة، وإن كل انسان قادر بقوة روحه وصلابة إرادته أن يتحكم في حاجاته وضروراته، وأن يخضعها للحد الأدنى من مطالب النوم والطعام وهما جوهر الحياة المادية للبشر.

الصمت وبنية القناع الشعري:

وفي بحثه عن بنية القناع الشعري يرى علي جعفر العلاق أن القناع في العمل الأدبي أو الشعري، هو الشخصية السردية الأولى، أو «المتحدث الغنائي الذي نصغي إلى صوته في القصيدة الغنائية». ومع التطور في استخدام القناع، في الشعر الحديث، صار في مقدور الشاعر ابتكار قناع خاص به ابتكارا محضاً، أو استعارة شخصية من الماضي والتعبير من خلالها باعتبارها قناعاً.

لقد استخدم ازرا باوند، مثلاً، الشاعر الروماني بروبيرتوس قناعاً له في قصيدته *to sextus propertius* و كذلك كان استخدامه قناع شاعر روماني آخر هو موبلي *Maublerley* في قصيدته *Hugh selwyn maublerley* ومن خلال قصيدتيه هاتين (تحية إلى سكوتس بروبيرتوس) و(موبلي) عبر باوند عن موقفه ازاء عصره.

أما إليوت فقد استخدم مجموعة من الأقنعة في قصائده الكبيرة، لقد استعان بشخصية تريسباس قناعاً في قصيدة (الأرض الخراب *The wast land*)، وابتكر شخصية بروفروك ليتخذها قناعاً في قصيدته *of J.Alfred Prufrock* وكذلك فعل في قصيدة *Gerontion* حين جعل من الرجل الهرم الصغير قناعاً يتحدث من خلاله عن تصعات عصره وما أصاب الناس والحضارة من عقم روحي، وعجز جسدي.

وقد أقام من تقنيته القناع، في الشعر العربي الحديث، شعراء عديدين مثل البياتي، أدونيس، عبدالصبور، سعدي

يوسف، الذين حققوا للقصيدة الحديثة، إنجازات مهمة في هذا المجال. وانتقلوا بها، الى حد ملحوظ، الى أفق مختلف، بعيدا عن هشاشة الإنشاء والافراط في البوح. لقد صار الشاعر العربي قادرا، بفضل مجموعة من التقنيات الجديدة، على تحويل اللحظة الى لحظة درامية، والتخفف من ذات الشاعر وانتبال عواطفه.

ويبرز عبدالنبي اصطيف في دراسته لقصيدة امرأة وتمثال للشاعر عمر أبوريشة أن «عمر أبوريشة» استلهم الأسطورة مثل غيره من الفنانين عبر العصور، ولكن بعد أن أعاد تشكيلها لتعبر عن رؤيته للحياة والفن. ولعل المرء لا يبالغ إن زعم أن الاسطورة اليونانية قد استوت على يديه أسطورة خاصة به، لا يكاد يشركه فيها فنان آخر. وذلك هو الاستلهام العبقري الذي يستمد من «الأخر» ما يمنحه حياة جديدة، ويرد من منابع هذا «الأخر» ولكنه يصدر عنه وهو أكثر ما يكون رواء وربا وتدفقا بماء الفن الذي يزرع الخصب والنماء والغنى اينما جرى- يزرع الحياة.

ابن رشد والفكر الأوروبي:

ويتسم بحث أحمد درويش من جامعة السلطان قابوس بالجدّة عندما يبحث في محاولات ابن رشد لتعريب الأفكار النقدية والبلاغية لأرسطو على الرغم من أن التفكير البلاغي والنقدي قد يبدو للوهلة الأولى متصلا بالجانب الشكلي من اللغة الذي قد يصعب نقله من لغة الى لغة أخرى، على عكس الجانب الفلسفي من اللغة الذي قد تكون حركته بين اللغات أكثر طواعية دون اصطدام بغوارق الشكل الذي يمكن أن يتلبسها أو تتلبسه في اللغة التي ينتقل إليها.

على الرغم من هذا فقد أثبت التفكير النقدي والبلاغي لأرسطو، قدرة هائلة على التحرك على المسار الأفقي والرأسي على خريطة اللغات والأزمة واستطاع أن يجدد حيويته من فترة إلى أخرى من خلال «وسائطه» تجسدت في شخصيات كبار «الشرار» والملخصين لأرسطو في اللغات المختلفة، ولقد كان ابن رشد من أهم الوسائط البشرية من خلال ما قدمه من جوامع وتلخيصات وشروح، وهي مجهودات كان ينبغي أن يكون لها أثرها في مجال التطور الفلسفي والنقدي والبلاغي في وقت

واحد، سواء في اللغة التي كتبت بها، وهي العربية أو في اللغات التي انتقلت إليها، كاللاتينية والعبرية منذ العصور الوسطى، لكن الذي يتتبع مجرى التأثير المتوقع، لا بد أن يلاحظ لونا من الضمور في بعض القنوات بالقياس الى قنوات أخرى، تبعا لاختلاف المجال أو اللغة، وإذا اقتصرنا على المجال النقدي والبلاغي وحده، وعلى كتاب مثل «فن الشعر» وحده، فلا بد أن تكون الملاحظة الأولى العامة، هي وجود قدر كبير من الضمور في التأثير المتوقع في الدراسات النقدية والبلاغية العربية بالقياس الى التدفق الخلاق الذي أحدثه هذا الكتاب في الفكر الأوروبي الذي ظل يتجدد حتى الآن.

لقد كان لهذا الكتاب من المكانة في تاريخ النقد الأدبي في أوروبا الحديثة ما لم يظفر به أي كتاب آخر حتى الآن، منذ أن نشر جور جيلافلا أول ترجمة لاتينية له سنة ١٤٩٨، ومنذ أن ظهرت له طبعة يونانية سنة ١٥٠٨ بالبنديفة. بالإضافة إلى معرفة أوروبا له في العصور الوسطى عن طريق تلخيص ابن رشد، وكما هو معلوم فإن الرعيل الأول من الشراح الايطاليين لهذا الكتاب، أثروا تأثيرا واضحا في كتاب القرن السابع عشر وفي مقدمتهم الكاتب المسرحي كورني، وتبعها لهذا التأثير، تشكل المذهب الكلاسيكي في الأدب الفرنسي وامتد التأثير الى الأدب الألماني في القرن الثامن عشر، وإلى الأدب الإسباني وخاصة الى الجماعة التي أطلقت على نفسها «أتباع قواعد أرسطو»، ولا شك أن أسماء كبيرة مثل كورني وراسين وموليير وبوالولسنج وجيته وشرل وبوفون وغيرهم من كبار الكلاسيكيين الأوروبيين تمتد الأسباب المباشرة بينهم وبين كتابات أرسطو النقدية والبلاغية ولم تنتفض موجة التأثير هذه بظهور النزعة الرومانتيكية في القرن التاسع عشر والتي كانت في جوهرها ثورة على النزعة الكلاسيكية، بل استمرت العناية بكتاب أرسطو، وظهرت المحاولات الحديثة لاصدار ترجمات دقيقة وطبعات محققة وقيام دراسات حول الترجمات السابقة ومنها الترجمات العربية وقد رعت أكاديمية برلين سنة ١٨٣١ واحدة من أوائل هذه النشرات المحققة وقاد المستشرق الانجليزي صموئيل مرجوليوث، منذ سنة ١٨٨٧ فكرة ادخال الترجمات

القصصي العربي، وأنه هو تأثر بهما وبغيرهما مقدما تشيكوف على غيره من القصاصيين.

ويلاحظ أيضا أن تشيكوف كتب قصته عن «الخط» بعنوان «ورقة اليانصيب» وهذا الموضوع كتب عنه الإيراني قصة سماها «ما أقل الثمن!» وتشترك القصتان في الفكرة، فكل من إيفان ديمتريتش وسعيد يعول كثيرا على الربح في اليانصيب لينتقل نفسه من الضياع والانسحاق والفقر، فتراوده أحلام الثراء، والانتقال من مسكنه البائس الضيق المعتم إلى آخر فسيح واسع، ولكن القصتين تختلفان في كثير. فتشيكوف أشرك الزوجة (ماشيا) مع إيفان في أحلامها على عكس الإيراني الذي يكاد يهمل الزوجة في قصته إهمالا كبيرا، ووسع تشيكوف دائرة الطموح لدى (إيفان) فهو يتطلع للثروة، والعزبة، والسياسة، والزواج بامرأة أخرى فيما يكتفي (سعيد) بأحلام محدودة، لكن الرجلين يستسلمان للحلم ويعيشان لحظات الانطواء إياها، ويعبر كل منهما عن أنانيته ورغبته في الاستئثار بالثروة دون الآخر.

فقد جعل الإيراني من المكان حافزا للرغبة في التغيير، والحصول على المال وكذلك تشيكوف، غير أن الأول وزع انتباهه بين نوعين من المكان: المرفوض، والمنشود، فيما سلط تشيكوف الضوء على المكان المنشود ليس غير. وقد عنى الإيراني بالنهاية كثيرا فمهد لها في العنوان، وفي المقدمة، ولكنها جاءت مفتعلة فلم يكن القارئ يوقع الاحساس بالرضا الذي غمر سعيدا، وقد تأكد له أنه خسر «اليانصيب» في حين أن القارئ يتوقع شيئا آخر كالذي أحس به إيفان ديمتريتش عندما تأكد له أن الرقم الرابع هو الرقم (٤٦).

وقد جاء اعتماد تشيكوف المطول على الحوار في قصته وسيلة فنية بارعة كفف بموجبهما الزمن، وتخلص من السرد المباشر، وقلل من اعتماده على الراوي، في حين أن خلق قصة الإيراني من الحوار جعل الزمن الفني فيها يندث بين الماضي والحاضر، بعيدا عن التركيز، وأعطى الراوي فرصة أكبر للتدخل في السرد، وبث التعليقات من حين إلى آخر، مما أضعف قصة الإيراني، وأضعف عنصر التشويق فيها، وجعل الترابط بين المقدمة والنهاية يبدو مفتعلا، ولا يخلو من فجوات سردية بين فقرة وأخرى.

العربية القديمة ومن بينها تلخيص ابن رشد بين عناصر التحقيق الرئيسة لنصوص أرسطو.

تشيكوف والادب العربي،

يكتب إبراهيم خليل عن «أثر تشيكوف في القصة العربية القصيرة مثل من قصص سيف الدين الإيراني» فيقرر بداية أن تشيكوف كان له أثر في فن القصة القصيرة ومن الذين أدخلوا عليه الكثير من الإضافات التي جعلت منه فنا أدبيا راسخ القدمين، شأنه في ذلك شأن الشعر والرواية، والمسرحية، وقد تجاوزت شهرة تشيكوف، بسبب ذلك بلده روسيا وأصبح «نموذجه القصصي مثلا يحتذى الناشئون من الكتاب في أنحاء العالم المختلفة، وظل الأمر على هذا وقتا ليس بالقصير». فالمبدأ الأساسي الذي تقوم عليه القصة، لدى أنطون تشيكوف، هو التعبير عن الحياة اليومية الباهتة، والشخصيات العادية التي لا تميز بأي مزايا، وفي الوقت نفسه يصور سلوك الأشخاص العاديين تصويرا يكشف عن الجوانب غير المألوفة، الكامنة وراء الجوانب العارضة، المهمة. وهو شغوف إلى حد لاقت للأنظر بالأشخاص «المتجهين» البائسين، والحياة الغائمة، وقد صور ذلك كله بأسلوب بعيد عن التقرير، والمباشرة.

لقد كان لأنطون تشيكوف حضور قوي ومؤثر في الأدب العربي، وقد تجلّى هذا الحضور في الأعمال الكثيرة التي ترجمت من قصصه ومسرحياته ومراسلاته فضلا عن الدراسات التي كتبت عنه وعن آثاره. وقد لاحظنا أن حضوره في الأدب الفلسطيني- في النصف الأول من القرن العشرين- كان أقوى من حضوره في أي أدب آخر، ولما كان تأثيره في القصة القصيرة الفلسطينية كبيرا سواء من خلال الترجمة أو من خلال التأثير بأسلوبه، وتوجهه القصصي نحو التعبير عن الحياة اليومية الباهتة، والشخصيات المبسطة، المسحوقة، فقد كان متوقعا أن يتأثر به محمود سيف الدين الإيراني (١٩١٤-١٩٧٤).

الذي أقبل على قراءة الأدب الروسي وتأثر به، بل ترجم شيئا منه عن الفرنسية. هذا إلى جانب أن الإيراني يصرح في إحدى مقابلاته بأن الأدب العربي عامة، والقصصي خاصة، تأثر بالأدباء الروس، وأن تشيكوف ودستوفسكي هما أكثر الأدباء الروس نفادًا في الأدب

وتبعاً لهذا نكون قد قدمنا في هذه الدراسة مقارنة تحليلية للقصتين تكشف عن تسرب الأثر التشيكوفسكي إلى قصص الإيرانيين على الرغم من أن أياً من الباحثين الذين تناولوا آثاره، ودرسوا أعماله، لا يشير إلى هذا الشبه بين القصتين، ولو إشارة، ولا يؤول إلى ذلك محض إيماءة.

ويكتب عبدالمجيد حنون بحثاً عن المقارنة في التراث النقدي العربي مشيراً إلى أن المقارنة الأدبية كانت عنصراً أساساً في التراث النقدي العربي، إلا أنها لم تتطور إلى منهج علمي مستقل بذاته لأسباب كثيرة منها العامة، ويشترك فيها الأدب العربي القديم مع غيره من الأدب المعاصر له كالافتقار إلى النزعة القومية، وقلة انتشار اللغات الأجنبية، وصعوبة تداول النصوص الأدبية لأسباب تقنية معروفة... الخ ومنها الخاصة، وتتمثل أساساً في ارتباط الأدب العربي بالدين الإسلامي وقيمه وأهدافه، الأمر الذي جعل المقارنة الأدبية عند العرب لا تحفل كثيراً بالآخر.

ومهما كانت الأسباب التي جعلت المقارنة الأدبية لا تتطور إلى منهج مقارن مستقل في التراث النقدي العربي، فإن العرب لم يكونوا بدعاً في ذلك، بل كانوا مثل غيرهم من الشعوب والأمم التي مرت بفكر العصور الوسطى الشمولي.

كما أن الكتاب يتضمن بحثاً ودراسات حول بنية القصيدة التقليدية لعبدالرضا علي ولفظ الشعر العربي الحديث بين المباشرة والتجريبية لإبراهيم السعافين واللفظ العربي: إضاءات عصرية لعبدالمكرم مرتاض.

الواقع أن الإضاءات التي تم عرضها من كتاب الصمت إلى الصوت: إبداعات أدبية ولفظية مهداة إلى حسام الخطيب تشكل حقلاً معرفياً يربط بين الإبداع الأدبي والانجازات الثقافية والأنساق الاجتماعية المتشكلة من تطور البنى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية بحيث يمكن أن يعد الكتاب نموذجاً مميزاً لاطار دراسة الأدب وعلاقته بالواقع والتاريخ وقاسماً مشتركاً بين الأنماط الأدبية التي تتخذ من النص الأدبي محوراً للبحث لا بوصفه وثيقة أو سجلاً أو باعتباره مناظراً لمفاهيم سوسيولوجية أو انعكاساً مرئياً لجانب أو أكثر من جوانب الحياة وإنما بوصفه قضاء جمالياً أدبياً تتجلى

فيه رؤى فكرية وبنى وعلاقات وأنماط تفكير.

وإذا كان الكتاب يضيف على قارئه سمة امتاع العقل فإن اهتمامات حسام الخطيب في الحقل المعرفي تضيف إلى الكتاب سمة الفلق على تطور الأدب والحياة الإنسانية خاصة أنه يعكف حالياً على الخوض في حقل معرفي جديد هو علاقة الأدب بالتكنولوجيا مفرداً بحثاً خاصاً حول هذا الموضوع في كتابه «الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرغ» مؤكداً حاجتنا إلى توعية تقانية تهدف إلى استعادة الأدب وجوده أمام التكنولوجيا لأن الأدب يؤنس التكنولوجيا ويكسبها نعيش في عزلة اجتماعية في عصر التلاحق بين التقانة والمعرفة.

إن ما يجمع كتاب من الصمت إلى الصوت بما فيه من فصول أدبية ولفظية ذلك النماذج الفكرية الذي يقع عليه القارئ مجموعاً في سياق ترتابي يشكل بمجمعه نسقاً فكرياً ومؤشراً عن ماهية المحتفى به وما حفل به تاريخه من امتداد فكري وثقافي على امتداد رقعة واسعة من الفنون الأدبية والفكرية التي أسهم فيها بابداع فمن نقد الرواية والقصّة إلى الأدب العالمي ثم السياسة ولعل كتابه الأخير «الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرغ» يعد مؤشراً على هذه السمة ونتاجاً لها إذ أنه يعد تنويعاً لتوغل حسام في نظرية النقد والأدب المقارن وتنويعاً لجهوده في وصل المشهد العربي المعاصر بالمنام الحضاري العالمي مع الحرص على تتبع الجذور في عمق التراث العربي.

لقد أصاب السيد محمد شاهين محرر الفصول الأدبية واللفظية المهداة إلى حسام الخطيب حين أشار في تقديمه إلى أن هذه المبادأة محاولة لتقدير ناقد استطاع أن يختار لنفسه ونتاجه منزلة متميزة وتكريم جهده الثمر في خدمة العلم والأدب والفكر وقضايا وطنه. ولعلها مناسبة تبعث على الثقة بشيوع هذا النهج في حياتنا الثقافية والفكرية كعمل جمعي يساهم في تقديم صورة العربي الفكرية والحضارية في عصر التزامم والعولمة الثقافية التي يحفل بها المشهد الثقافي العالمي الراهن.



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855, Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني
محمد عبد الحليم زمرابي

تتوجه إلى الأصدقاء الكتاب والأدباء والفنانين بأن موادهم في حالة إرسالها بالبريد الإلكتروني (E.mail) يكون على العنوان الجديد وهو:

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الإلكتروني السابق
nizwamagazine@yahoo.com

طبع بمطابع: مؤسسة عُمان للصحافة والأخبار والنشر والاعلان
ص.ب: ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة: ٦٠٤٤٧٧، فاكس: ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات: العناية للاعلان والعلاقات العامة مباشر: ٦٩٩٤٦٧، ٦٠٠٤٨٣، ص.ب. ٣٢٠٢ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

Printers and Publishers: OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974, Postal Code., 113, Muscat, Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643

Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tel.: 600483, 699467, P.O. Box 3303, P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشادات

- * المواد المرسلة للمجلة لا ترسل إلى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- * المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويمكن إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- * ترتيب المواد في سياقها للقراءة في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- * نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- * المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحياناً تخضع لقياس زمني طويل نسبياً بسبب فصليّة الإصدار.



العدد الثامن والعشرون
أكتوبر ٢٠٠١م رجب ١٤٢٢هـ



▲ صورة لطفل فلسطيني ، من الأرشيف.

الغلاف الأخير: تصوير إيسان بـالي

سلمى سمر الدملوجي،
لطفي اليوسفي، عدنان
حيدر، خيرى دومة،
عبدالله الكندي، عبدالله
السمطي، ياسين النصير،
علي أحمد الديري،
ابراهيم أولحيان، غالية
آل سعيد، أحمد محمد
سليمان، محمد جعفر،
خالد الريسوني، باسم
المرعبي، سعاد الكواري،
عماد فؤاد، ادريس علوش،
عبدالفتاح بن حمودة،
رياض العبيد، أديب كمال
الدين، وداد بنموسى،
نشمي مهنا، يحيى
الناعبي، بدرية الوهبي،
ابراهيم الحجري، سعيد
بوكرامي، علي حسين
الفيلكاوي، بسام حجار،
مرام المصري، أحمد زين،
عيسى الشيباني، فاطمة
الزياتي، وجدي الأهدل،
سليمان المعمرى، ميسلون
هادي، ربا أحمد، عاطف
أبوسيف، حسب الله
يحيى، عبدالعزيز
الفارسي، عبدالاله
الصالحى، محمد
المزديوي، ماريا رايتز
ريلكه، عمر شبانة،
عبدالعزیز الموافي، محمد
بوديك، نضال حمارنة،
عبدالمنعم قدورة.

نيزوا
NI ZWA
مجلة فصلية ثقافية